فن الاستعارة

دراسة تحليلية فى البلاغة والنقد
مع التطبيق على الأدب الجاهلى

تأليف
الدكتور احمد عبد السيد الصاوى
كلية الآداب - جامعة عين شمس

١٩٧٩

الهيئة المصرية العامة للكتاب
فرع الإسكندرية

فن الاستعارة

دراسة تحليلية في البلاغة والنقد
مع التطبيق على الأدب الجاهلي

تأليف

الدكتور أحمد عبد السيد الصاوي

كلية التربية - جامعة عين شمس

الهيئة المصرية العامة للكتاب

فرع الإسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـداء

إلى الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة

تقديراً وإعزازاً .

مقدمة

جهود السابقين وبيان منهج الدراسة

مبحث الاستعارة من المباحث الجديرة بالاهتمام والدرس ، وقد عنى بها النقاد والبلاغيون العرب القدامى فدرسوها ضمن مباحثهم ، ورغم أن بعضهم خلط بينها وبين التشبيه أحيانا ، إلا أننا لم نعدم وجود دراسة جادة لها تبحث أقسامها وأحكامها والفرق بينها وبين غيرها من الفنون البلاغية الأخرى ، مما ميزها وأعطاها قيمتها الأساسية .

وإذا ذهبنا إلى باحثينا المحدثين (1) وجدناهم على النقيض من ذلك ، لم يدرسوا الاستعارة موضوعا متكاملا ، وخاصة وأن الدراسة الجمالية الحديثة أضافت الكثير مما يمكن أن يخدم موضوع الاستعارة ، بل اقتصرت دراستهم لها على جوانب جزئية ترد ضمن مباحث أخرى بلاغية أو نقدية لاتخرج عن إطار درس القدماء لها ، ويجمل القول فى طبيعة هذه الدراسة أنها مبتورة ، لاتتيح لنا فرصة تمثل هذا الفن والاحاطة بجوانبه الفنية والجمالية التى هى محط نظر وعناية البلاغة والنقد المعاصر ، كما أنها لاتزيدنا بصرا بقيمة هذا الفن بأكثر مما أفادتنا به البلاغة والنقد القديم ، هذا بالاضافة إلى أن الجانب التطبيقى يكاد يختفى من هذه المباحث ، إذا علمنا أن كل ما هنالك من أمثلة ونماذج أدبية لاتعدو أن تكون تكرارا لما ورد فى مباحث القدماء ، كما أننى لم أجد من المباحث الحديثة ما اهتم بدراسة هذا الفن فى أدب فترة من فترات تاريخنا

---

(1) انظر الصور البيانية بين النظرية والتطبيق للدكتور حفنى شرف ، وعلم البيان للدكتور بدوى طبانة (على سبيل المثال) .

الأدبي أو حتى عند مدرسة معينة وسم أدبهـا بسماتها مما يزيدنا معـرفة ودراية بجوانبها وزواياها ، ويلقي الضوء على قيمتها بوصفهـــا لب التصوير الأدبي وذخيرته التي لاتنفد ، وهذا لاينفي بطبيعة الحال وجود محاولات جادة مثمرة تتخلل كتابات بعض النقاد المحدثين ؛ ومـن أمثلة ذلك ماكتـــبه الدكتـور أحمد كمال زكي ، والدكتور مصطفى ناصف وغيرهم ضمن مؤلفاتهم النقدية التي تربط القديم بالحديث ؛ وقد استفاد بحثي منها قدر الاستطاعة .

من هنا وجدت أن دراسة الاستعارة ينبغي أن تكون متكاملة تشمل شقين : الشق الأول يختص بدراستها فنا بلاغيا في اطارهـا النظري ؛ وخصصت لذلك الباب الأول ذا أربعة الفصول ، الفصل الأول يعرفهـا ، والثاني يبين أنواعها ؛ والثالث يوضح أحكامها ، والرابع يفرق بينها وبين صور بلاغية أخرى كالمجاز والتشبيه والكناية . والشق الثاني يدرسهـا فنـا بلاغيا في إطار تطبيقي تحليلي يختص بأدب فترة مهمة من فترات تاريخنا الادبي ، ولكن هذه الفترة العصر الجاهلي ، وقد اخترت أدب هذا العصر على وجه الخصوص لدحض مزاعم بعض المباحث التي رددت كثيرا من التعبيرات شبه المألوفة تخص الشعر الجاهلي مدعية أنه يمثل طور الطفولة الفنية والفكرية وكل ما فيه يتسم بالبساطة والوضوح والسذاجة وغير ذلك من تعبيرات السطحية والعفوية ، إن مثل هـــذه الاحكام تعرضنا لانطباع سلبي تجاه حقيقة هذا الشعر وما ينبغي أن يكون النظر اليه ، وتعرضنا لإصدار مزيد من الأحكام الخاطئة على كل شيء فيه ، والحقيقة أن صفات السذاجة والسطحية والعفوية إذا انطبقت على الناحية الفكرية من الأدب الجاهلي فلا يمكن أن تنطبق على الناحية الفنية فيه وعليها بالطبع المعوّل في كل أدب ، فليس الموضوع هو المهم ، وإنما المهم وقعه في نفس الشاعر وطريقة استخدامه اللغة التعبير عنه .

إن الناحية الفنية منه لايمكن القول بسذاجتها وعفويتها ، والأدب الجاهلي قد مر بمراحل كثيرة قبل أن يبدو بالصورة التي نجده عليها قبيل الاسلام ، وهي تدل على أن هذا الادب قد نال حظا يذكر من النضج الفني ، فلا يصح لنا أن نصدر على الأدب الجاهلي تلك الأحكام التي تصوره وكأنه في مرحلة طفولته الأولى كأن نقول : إن الجاهليين كانوا لايستعملون في أدبهم إلا الألفاظ الحقيقية وأن المجاز لا وجـــود له في أساليبهم ، والذي ينظر في أدبنا الجاهلي يرى على النقيض من ذلك فالعربي قلما كان يؤدي فكرته أداء حقيقيا مباشرا ، فقد آثر العبارة المجازية غير المباشرة إظهارا لبراعته الفنية واعتمادا منه على ذكاء المخاطب فالاعتماد على المجاز وخاصة الاستعارة كان من مميزات هذا الأدب ، وإن لم يبلغ الجاهليون في كثرته مبلغ من جاء بعدهم ، وقد يكون حظ النثر منه دون حظ الشعر منهما ، وعلى أي حال لم تكن لغة الحقيقة وحـــدها هي لغة الشعر والنثر الجاهليين .

إن ما وصل إلينا من الأدب الجاهلي مع قلته يشهد ببلاغـــة الجاهلية التي تتمثل في فطرة الصدق والطبع الأصيل ، ويكفي أنها حتى الآن مثال البلاغة لبعدها عن مفاسد العجمة ، وتعقيدات الحضارة ، واجنوحها نحو الإيجاز السهل الممتنع واحتوائها على الخيال وأساليبه وعلى رأسها الاستعارة .

إن الاستعارة في هذا الشعر وصلت الينا ناضجة ، مكتملة ، إنها فن أصيل الجذور في التربة العربية الجاهلية ، وليس أدل على ذلك من أن القرآن الكريم بلاغته وحكمته وفصاحته وإعجازه ، لم يكن يخاطب قـــوما لا يفهمونه أو لايستطيعون تذوقه ، وهو الذي احتوى من صنوف هذا الفن وألوانه الكثير وفهم القرآن وصوره لايمكن أن يقع اتفاقا وبلا استعداد ، بل لابد من أن يكون

عند الجماهير التي سمعته وتأثرت به واعتنقت دينه ثقافة أدبية خاصة ، إن ذلك لايعني أن هذه الثقافة كانت كتلك التي ظفر بها العرب بعد الإسلام ، ولكنها على كل حال كانت تتناسب قليلا أو كثيرا مع ما في القرآن الكريم من فصاحة وعمق . وبمعنى آخر ، لم يكن الرسول عليه السلام أن ينقل أمة كامله من العدم إلى الوجود ، ومن الظلمات إلى النور دون أن تكون الأمة قد استعدت في أعماقها وضمائرها وفي عقولها بحيث استطاع أن يكون منها أمـــة متحدة بعد أن كانت قبائل متفرقة ، لايمكن أن يحدثهم بما ينبو عن أذواقهم ، وأفهامهم وهو رجـل مسئول لايستطيع أن يقصد إلى الإغراب ، في الألفاظ والتعابير ، أو قهر اللغة على الالتواء عما ألفت العرب من طرائق البيان ، وفي القرآن الكريم نص صريح على أن الرسول لايرسل إلا بلسان قومـه ليبين لهم ، قال تعالى : (إنه لتنزيل رب العالمين نزل به الروح الأمين . على قلبك لتكون مـــن المنذرين . بلسان عربي مبين (١) .

من أجل هذا رصدت البابين الثالث والرابـــع ، ففي الباب الثالث درست الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة ، مختصـا الفصل الأول بموقف عمود الشعر العربي من الاستعارة الجاهلية ، ومختصاً بالفصل الثاني ببيان طبيعة الاستعارة الجاهلية في مدرسة عبيد الشعر مستنتجا خصائصها عندهم ، كل ذلك في إطـار النصوص الجاهلية المحلله .

أما الباب الرابع فقد اختص بدراسة الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأديب ، والفصل الأول منه يدرس الاستعارة الجاهلية وعلاقتها ببيئتها ، والثاني يدرس

---

(١) الشعراء / الآيات ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .

صلتها بالشاعر الجاهلي وتجـــربته ، والثالث يدرس الاستعارة فى النثر الجاهلي مستنتجا ما استنجته من واقع النماذج المحللة مع مناقشة مفصلة مدعومة بآراء النقاد والبلاغيين القدامى والمحدثين .

ولما كانت دراسة الاستعارة فى هذين الاطارين النظرى والتطبيقى محتاجة إلى الربط الوثيق بينها وبين قضايا نقدية حديثة ومهمة لها جذور فى بلاغتنا ونقدنا العربى القديم ، رأيت أن يتوسط الباب الثانى الدراستين ، النظرية والتطبيقية ، مكونا من ثلاثة فصول . الفصل الأول يبحث الاستعارة والصورة الشعرية ، والثانى يبحثها جزءا من الخيال أن لم تكن هى الخيال نفسه ، وبدراسة الاستعارة بوصفها صورة شعرية معتمدة على الخيال تبدو لنا قيمتها ، ومن هنا كان الفصل الثالث من هذا الباب والذى يبحث قيمة الاستعارة معنيا بدراسة هذه القيمة فى إطار النظرتين القديمة والحديثة لدى النقاد والبلاغيين .

وبهذا المنهج رأيت أن درس فن الاستعارة ، دراسة تحليلية فى البلاغـــة العربية ، والتعبير الأدبى الجاهلى . يمكن أن يكتمل ويعطى بعض النتائج والثمار مما يمهد السبيل للباحثين بعد ذلك ، فهذا المبحث لايعدو أن يكون محـــاولة متواضعة تدرس موضوعا يكاد يكون جديدا لم يطرق مـــن قبل ، ويحتاج إلى مزيد من الدرس والإضافة ، فمباحث الفنون البلاغية على وجه الخصوص ، ليس من السهل أن تقال فيها كلمة أخيرة ، ومن حولنا مباحث علم النفس الأدبى ، وعلم الجمال والخيال وغيرها من فلسفات العلوم المعاصرة تطرح الجديد والمزيد من الأفكار التى يمكن أن تسهم فى إدراك متجدد لحقيقة العمل الفنى وصوره الشعرية .

هـــذا . وبالله التوفيق ؟ دكتور

أحمد عبد السيد أحمد الصاوى

الأسكندرية فى رمضان ١٣٩٠هـ

يوليو ١٩٧٩ م

الباب الأول

الاستعارة فنــــا بلاغيا

الفصل الأول: التعريف بها

الفصل الثانى: أنواعهــــا

الفصل الثالث: أحكامهــــا

الفصل الرابع: صلتها بالمجاز والتشبيه والكناية

الفصل الأول

التعريف بها :

الاستعارة من العارية وهى معروفة ، ومعنى أعار رفع وحول « ومنه إعارة الثياب والأدوات ، واستعار فلان سهما من كنانته رفعه وحوله منها إلى يده »(١) وفى الحديث الشريف : (مثل المنافق مثل الشاة العائرة بين غنمين ، أى المترددة بين قطيعين لا تدرى أيهما تتبع .) (٢)

ويتفق هذا الكلام مع كلام ابن الأثير الذى يبين السبب فى تسمية الاستعارة بالاستعارة قائلا : (٣)

إنما سمى هذا القسم من الكلام استعارة لأن الأصل فى الاستعارة المجازية مأخوذة من العارية الحقيقية التى هى ضرب من المعاملة ، وهى أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضى استعارة أحدهما من الآخر شيئا ، وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه ، فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئا ، إذ لا يعرفه حتى يستعير منه، وهذا الحكم جار فى ستعارة الألفاظ بعضها من بعض ، فالمشاركة بين اللفظين فى

---

(١) لسان العرب لابن منظور (مادة عير) جـ٦ / ٣٠٢ + ٣٠٤ - وانظر جواهر البلاغة للهاشمى / ص ١٨٩ + البرهان فى علوم القرآن للزركشى / حـ٣ / ط٤ / ٤٣٢ + ٤٣٣ .

(٢) لسان العرب حـ٦ / ٣٠١ (مادة عير) .

(٣) ابن الأثير : المثل السائر : / حـ٢ / ص ١٤٠ + ١٤١ .

نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين فى نقل الشىء المستعار من أحدهما إلى الآخر .

نلمح فى هذا الكلام أن معنى مصطلح « استعارة » فى اللغة هو معناه نفسه المصطلح عليه لدى البلاغيين ، وكما أن الاستعارة بين الناس لا تقع إلا من شخصين بينهما سبب معرفة حتى إذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه، فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئا ، فكذلك يشترط وجوب علاقة بين المنقول عنه المنقول إليه فى الاستعارة المجازية ، وهذا الشرط ما أوجب عمود الشعر ضرورة وجوده ، وهو ما سنتحدث عنه باسم (العلاقة) فى الجزء الخاص بأحكام الاستعارة ، التى هى المناسبة بين المعنى المنقول عنه والمنقول إليه ، وسميت بذلك ، لأن بها يتعلق ويرتبط المعنى الثانى بالأول فينتقل الذهن الأول للثانى.(١)

وقد عرف علماء البلاغة الاستعارة تعريفات عديدة ، مرت هذه التعريفات فى سلسلة تطور زيادة وتحديداً ، شأنها شأن أى مصطلح له على مر العصور مفاهيم ومقاصد ، فهى عند « الجاحظ » : تسمية الشىء باسم غيره إذا قام مقامه ، وعند « المبرد » ، نقل اللفظ من معنى إلى معنى ، وعند « ابن قتيبة » : اللفظ المستعمل فى غير ما وضع له إذا كان المسمى به بسبب من الآخر أو كان مجاوراً له أو مشاكلا وعند « ثعلب » : أن يستعار للشىء اسم غيره أو معنى سواه ، وهى عند « ابن المعتز » استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء عرف بها ، وهى عند « على عبد العزيز الجرجانى » : تعليق العبارة على غير ما وضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل للإبانة ، وعند « أبى هلال العسكرى » : نقل العبارة من موضع استعمالها

---

(١) القزوينى : مختصر السعد على تلخيص المفتاح / جـ١ / ص ٤٤ .

فى أصل اللغة إلى غيره ، وعند « عبد القاهر الجاجانى » : أن يكون لفظ الأصل فى الوضع اللغوى معروفاً تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر فى غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هنا كالعارية ، وعند « فخر الدين الرازى » : « ذكر الشىء باسم غيره ، وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة فى التشبيه ، وعند « ابن الاثير » : نقل المعنى من لفظ إلى لفظ للمشاركة بينهما مع طى ذكر المنقول إليه ، وعند « السكاكى » أن تذكر أحد طرفى التشبيه وتريد الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه به ، وهى لدى « ابن أبى الاصبع المصرى » تسمية المرجوح الخفى باسم الراجح الجلى للمبالغة فى التشبيه ، ولدى « الخطيب القزوينى » : هى ما كانت علاقتها ـ المجاز ـ بما وضع له ، وعند « اليمنى » صاحب الطراز : تصييرك الشىء ، وليس به ، وجعلك الشىء للشىء وليس هو بحيث لا يلحظ معنى التشبيه لا صورة ولا حكما .

من هذه التعريفات ، وقد رُتّبت تاريخيا ، نلحظ التطور والنمو الذى طرأ على الاستعارة بتقدم الزمن ، واختلاف المكان ، وكما تطورت فى تعريفها ، تطورت فى قبولها ورفضها وحسنها وقبحها ، فبينما كانت فى أول أمرها عامة تشمل المجاز بأنواعه ، والأعلام المنقولة من غير بيان للعلاقة بين المستعار منه والمستعار له ، نجد الزمن يتقدم ويتضح التعريف شيئا فشيئا ، واشترطت العلاقة بالمجاورة أو المشاكلة ، أو بسبب يربط بين طرفيها ، ثم كشف عن الغرض من استعمالها ، وتبين الفروق بينها وبين التعبير بحقيقتها . ثم تقدم الزمن بها فقسمت ووضحت الفروق بين هذه الأقسام من حيث البلاغة ، ثم وجد لبس بينها وبين أصلها « التشبيه » . فوضعت الفروق بينها وبينه على اختلاف بين العلماء فى هذه الفروق ، كما تطورت النظرة إليها فبينما يخرج « قدامة » الاستعارة البعيدة التصوير المعتمدة على التشخيص من الاستعارة المقبولة ، ويعد فاحشها معاظله نجد الزمن يتقدم ويقبل ما رفضه « قدامة » ، كما

رفض « الخفاجى » الاستعارة المبنية على استعارة أخرى ، ثم يتطور الزمن ، ويقبلها « ابن الأثير » ضياء الدين ، وهكذا يرى هذا التطور درسها على غرار ما سنرى من خلال دراسة أخرى أعدت لهذا الغرض مما يحدد مظاهر هذا التطور ودلالاته (١) .

والهمزة والسين والتاء فى الكلمة تفيد الطلب . كما هو المتبع فى اللغة (٢) وكأن الذى يشبه معنى بمعنى تشبيها مضمرا فى نفسه يطلب جريان اسمه عليه مبالغة فى دعوى الاتحاد ، ثم يجعل هذا بمثابة دليل على الامتزاج المزعوم .

ونحن عندما نقول أن الاستعارة تقوم على التشبيه ، وتبنى عليه كما يبنى البيت على أسسه ويقوم على عمده ، فإننا نعنى أن المراد منه التشبيه الذى يضمره المستعير فى نفسه ، وهو بخلاف التشبيه الاصطلاحى الذى يكون بطرفين ومشبه ومشبه به ، وأداة ، ووجه ، وربما اشتبه على كثير من الدارسين أن الاستعارة تقوم على التشبيه وتناسى التشبيه فى آن واحد هو كلام كالمتناقض ... والحق أننا نستحضر فى الذهن نسبا ومصاهرة وارتباطا بين لفظ المستعار والمستعار له ليصح إطلاق الأول على الثانى واستعماله فى معناه خطوة أولى للاستعارة ، ثم بعد ذلك نتناسى التشبيه لنصح دعوى الاتحاد التى تهدف إلى المبالغة لان بقاء معنى التشبيه قد يظن منه أن الهدف لا يعدو أن يكون إلحاق ناقص بكامل ، وهو ما يعنى من التشبيه فى الاصطلاح ، وعلى هذا فان التشبيه وتناسى التشبيه منفكان فى الاعتبار والقصد ، والاستعارة تقوم على التشبيه المضمر فى النفس وهو معنوى

---

(١) هذه الدراسة أعددناها منشورة تحت عنوان (مفهوم الاستعارة فى بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين ـ دراسة تاريخية فنية) نشر الهيئة العامة للكتاب

(٢) الزركشى : البرهان فى علوم القرآن / حـ٣ / ط٢ / ٤٣٢ .

لا لفظى ، وهو لا يمكن تناسيه إلا بعد اعتبار وجوده واستحضاره فى النفس .

ومن هنا نستطيع تلخيص خطوات الاستعارة ، وهى الانتقالات التى يستلزم اتباعها عند إجرائها . . فأولا يجب التشبيه بين المعنيين تشبيها مضمرا فى النفس ، وثانيا : تناسى ذلك التشبيه ودعوى الاتحاد ، وثالثا : تنقل اسم المشبه به للمشبه وتطلقه عليه برهانا على دعوى الاتحاد ، ورابعا : ملاحظة العلاقة والارتباط الحاصل بين المعنى المنقول عنه والمعنى المنقول إليه ، وخامسا : لابد من وجود قرينة وهى العلاقة المانعة من إرادة المتكلم المعنى الاصلى وهى بمثابة الدليل على المقصود فمثلا حين نجرى الاستعارة فى قوله تعالى : (اهدنا الصراط المستقيم) نقول : شبهنا الدين الحق (وهو الإسلام) بالسبيل الواضح الذى هو الصراط تشبيها مضمرا فى النفس ، ثم أدركنا العلاقة المتشابهة بينهما وهو أن كلا يوصل للقصد ، والمرحلة الثالثة تتمثل فى تناسينا ذلك التشبيه وإدعائنا اتحاد المشبه مع المشبه به ، ثم أخذنا اسم المشبه به ـ وهو الصراط ـ فأطلقناه على المشبه الذى هو الدين الحق بادعاء أنه عينه على سبيل الاستعارة ، وأخيراً هناك القرينة المانعة من أن يراد من الصراط معناه الأصلى وهى إسناد الهداية إليه تعالى ، لأنها إنما تطلب من الله فى الدين .

وبعد أن عرفنا أن الاستعارة مبنية على التشبيه نقول إن أركان الاستعارة ثلاثة ، المستعار منه ، والمستعار له (المشبه به والمشبه) وهما الطرفان والمستعار وهو اللفظ المنقول (١) ، ولا بد من اهمال أداة التشبيه ووجه الشبه حتى يمكن تناسى التشبيه وادعاء ان المشبه من جنس المشبه به ، ولهذ لا تقع الاستعارة فى العلم الشخصى لأن الجنس يقتضى العموم ، والعلم ينافى ذلك

(١) يعنى المشبه به ، أما المستعار منه فهو معناه لا لفظه .

العمـــوم بما فيه من التشخيص الا إذا تضمن وصفية قد اشتهر بها كتضمن « حـاتم » لصفة الكرم ، « وسحبان » لصفه الفصاحة ، وباقل « لصفة العى » يتضح عند ذلك اعتبار العلم كليا تجوز استعارته ، فنقول رأيت حاتما ، ومررت بباقل بدعـوى كلية حاتم ، وباقـل فى جنس الجود والعى ، وقـد عبر عن ذلك المرزوقى فى الحماسة بقوله : ـ

« والأعلام لا يدخلها لمجاز ولـكن تستعار إذا حصل بها القصد وأمن معها اللبس عند الذكر » (١) .

بقى لنا فى التعريف بالاستعارة توضيح أن « فـن الاستعارة » جـــزء من « عـلم البيان » ، والبيان إظهـار المقصود بأبلـغ لفظ وهـو من الفهم وذ كاء القلب (٢) .

ويهمنا فى تعريف القدماء لمصطلح بيان ، تعريف السكاكى (ت ٦٢٩هـ) فهو يقول : (٣) (البيان إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة فى وضوح الدلالة عليه ، والنقصان بالدلالات الوضعية عليه غير ممكن) معنى ذلك أن مصطلح بيان أصبح علما مستقلا من علوم البلاغة عـلى يد السكاكى ، وخاصة بعد أن قسم عـلم البلاغة إلى بيان ، ومعان، ومحسنات ، أطلق عليا فيما بعد اسم (البديـع) ، وبذلك تحدد مصطلح بيان ، وأخذت البلاغة العربية صورتها

---

(١) المرزوقى (أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المتوفى ٤٢١هـ) : شرح ديوان الحماسة / جـ٢ / ص ٥٧٠ .

(٢) لسان العرب (مادة بين) / جـ٦ / ص ٢١٦ + ٢١٧ .

(٣) السكاكى : المفتاح / ص ١٧٦ .

النهائية بعد أن جعلت أصنافا ثلاثة ، صنف يبحث فيه عن الهيئات والأحوال التى تطابق باللفظ جميع مقتضيات الأحوال وهو علم المعانى (١) ، وصنف يحترز به عن التعقيد المعنوى وهو علم البيان (٢) ، وهو ذلك الصنف الذى يبحث فيه عن الدلالة على اللازم اللفظى وملزومه ، فقد ينطق باللفظ ولا يراد منطوقه بل يراد لازمه وإن كان مفردا كقولنا : زيد أسد ، فلا نريد حقيقة الأسد المنطوقة وإنما نريد شجاعته اللازمة ، وتسندها إلى زيد ، وقد نريد باللفظ المركب الدلالة على ملزومه ، كما نقول : زيد كثير رماد القدر ، ونريد مالزم من ذلك وهو الجود ، وقرى الضيف ، لأن كثرة الرماد ناشئة عنها فهى دالة عليها ، وهذه كلها دلالات زائدة على دلالة الألفاظ من المفرد والمركب (٣) .

وبعبارة أخرى هو ذلك العلم الذى له أصول وقواعد يعرف بها إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه ، أى يعرف من حصل تلك الأصول كيف يعبر عن المعنى الواحد بعبارات بعضها أوضح من بعض ، فكرم زيد مثلا يدل عليه تارة بقولنا : زيد حاتم ، وتارة بقولنا : زيد بحر ، وتارة بقولنا : مهزول الفصيل ، وتارة بقولنا : فاض إنعام زيد على الأنام (٤) .

وبالنظر فى هذا المثال يتحقق حد البيان الذى يبحث فى تأدية المعنى بأساليب مختلفة فى وضوح الدلالة على المعنى المراد ، ومعنى هذا بعبارة موجزة ، أن علم البيان هو علم الأساليب التى يستعملها الأدباء فى الإبانة عن معانيهم .

---

(١) + ( ) القزوينى : الإيضاح : / حـ٢ / ٩ .

(٣) على الجندى : فن التشبيه / حـ١ / ف٢ + د . حفنى شرف فى التصوير البيانى ص ١٩٣ .

(٤) الحملاوى : أنوار الربيع فى الصرف والنحو والمعانى والبديع / ص ٢١٤ .

أما الصنف الثالث فيبحث فيه عن تحسين الكلام وتزيينه بنوع من التنسيق بعد رعاية المطابقة ، ووضوح الدلالة وهو ما يعرف بعلم « البديع » ، وإن سماه السكاكي محسنات (١) .

وهكذا أصبح مصطلح بيان عنوان له قواعده وأسسه بوساطتها يمكن إبراز المعنى الواحد فى صور مختلفة بعضها أوضح من بعض ، وتراكيب مختلفة الوضوح مع مطابقة كل منها لمقتضى الحال ، فالمحيط بعلم البيان المطلع على كلام العرب منظومه ومنثوره إذا أراد التعبير عن أى معنى يدور بذهنه ويجول بخاطره استطاع أن يختار من فنون القول ، وطرق الكلام ماهو أقرب لقصده وأليق بغرضه بطريقة تبين ما فى نفس المتكلم من المقاصد ويوصل الأثر الذى يريده الى نفس السامع مع المقام المناسب له .

إن ما يجب توضيحه الآن تفسير مصطلح الدلالة وأنواع الدلالات عند السكاكي ، وصلة ذلك بالمجاز والاستعارة لنرى إلى أى مدى أنها جزء من علم البيان .

فالدلالات لدى السكاكي ثلاث ، الأولى : دلالة المطابقة ، وهى دلالة اللفظ على تمام ما وضع له كدلالة الإنسان على مجموع الحيوان الناطق ، ودلالة البيت على مجموع السقف والجدار ، وسميت بذلك لتطابق اللفظ المعنى ، أى توافقهما ، أو لتطابق الفهم والوضع ، وتسمى هذه الدلالة عند البلاغيين وضعية أيضا لأن السبب فى حصولها عند سماع اللفظ أو تذكره هو معرفة الوضع فقط ، دون حاجة الى شىء آخر .

---

(١) الإيضاح / جـ٢ / ٩ .

والثانية : دلالة التضمن : وهى دلالة اللفظ على جزء ما وضع له أو جزء مسماه مع دخوله فيه كدلالة الإنسان على الحيوان فقط، ودلالة البيت على الجدار أو السقف وسميت بذلك لأن الجزء المفهوم من اللفظ هو المعنى الكلى فيدرك عند فهمه .

والثالثة : دلالة الالتزام ، وهى دلالة اللفظ على معنى خارج عن مسماه لازم له ، ويكتفى هنا باللزوم الذهنى وهو ما يثبته ذهن المخاطب بسبب عرف عام كدلالة الإنسان على معنى الضاحك ، ودلالة السقف على الجدار ، فإنه خارج عنه لازم له لاجزء منه ، وسميت بذلك لأن المدلول فيها لازم المعنى الموضوع له اللفظ ، وتسمى دلالة التضمن ، ودلالة الالتزام عند البلاغيين ، دلالة عقلية لأن حصولها بانتقال العقل من الكل إلى الجزء فى الأولى ، ومن الملزوم إلى اللازم فى الثانية ، بمعنى أن الواضع وضع اللفظ ليفيد جميع المعنى ، غير أن العقل اقتضى أن الشىء لا يوجد بدون جزئه أو لازمه (١) .

والمناطقة يسمون الثلاث وضعية لأن للوضع دخلا فيها، ويرى أن أبا الحاجب والآمدى أن دلالة المطابقة ودلالة التضمن وضعيتان ، وأن دلالة الالتزام هى العقلية (٢) .

وقد أشار الرازى نقلا عن عبد القاهر إلى هذه الدلالات الوضعية والعقلية بعبارة مختصرة وهى أن تقول : المعنى ، ومعنى المعنى ، فتعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، وهو الذى يفهم منه بغير وساطة ، وتعنى بمعنى المعنى المعنى

(١) فن التشبيه (ط ١٩٥٢) / ١ / ١٧ .
(٢) القزوينى : شروح التلخيص / جـ٣ / ٢٦٣ .

الثانى - أن يفهم من اللفظ معنى ثم يفيد ذلك المعنى معنى آخر (١) ،

والحقيقة أن الصور البيانية كلها داخلة فى هذه الدلالة الثانية أو فى بعضها ، لأن البلاغيين قد اختلفوا هل إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة والنقصان فى وضوح الدلالة عليه يتأتى بالدلالات الوضعية أم لا ؟ (٢) .

فالسكاكى فى مفتاحه ، واليمنى فى طرازه (٣)، والخطيب فى شروح التلخيص (٤) يرون أن الصور البيانية لا تكون ألا فى الدلالة التضمنية ، والدلالة الالتزامية ، ويطلق عليها الدلالة المعنوية أو العقلية .

وقد ترتب على هذا كله بروز سؤال مهم . . ألا وهو : مادامت الصور البيانية لا تدخل جميع الدلالات غالبا ، بل تقتصر على الدلالات العقلية ، فلم عد التشبيه ، وهو لا يكون إلا بالدلالات الوضعية ، من الصور البيانية ؟

والإجابة : لما اتخذ أكثر علماء البلاغة الدلالات العقلية أساسا للصور البيانية فى الوضوح والخفاء كان فى ذلك تحديد لها فى صورتين هما المجاز ، والكناية، وبذلك يخرج التشبيه منها لأن دلالته وضعية ، وكان على الذين وضعوه فى علم البيان أن يوضحوا ذلك ، فالتفتازانى مثلا يؤيد دخول التشبيه فى الصور البيانية لابتناء الاستعارة عليه ، ولذلك قال : إنما أخذ التشبيه أصلا من علم البيان لضرورة ابتناء الاستعارة عليه ، فلا يكون من أصوله بالذات ،

(١) فخر الدين الرازى : نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز / ص ١٩ .
(٢) المفتاح / ١٧٦ .
(٣) يحى بن حمزة العلوى اليمنى : الطراز / حـ١ / ص ٤١٣ .
(٤) الجزء الثالث منه / ص ١٥٦ .

فلا يلزم أن يكون البحث فيه عن الدلالات العقلية(١) .

وهذا الذى ذكره التفتازانى تلخيص لما قاله السكاكى من أن المجاز — أعنى الاستعارة — من حيث كونها من فروع التشبيه لا تتحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم الى اللازم بل لابد فيها من تقدمه تشبيه شيء بذلك الملزوم فى لازم له يستدعى تقديم التعرض للتشبيه ، فلابد من نأخذه أصلا ثالثا وتقدمه ، وبذلك انحصرت الصورة البيانية فى أصلين ذاتيين هما المجاز والكناية ، وصورة وسيلة ، وهى التشبيه ، وصورة جزء من أصل وهى الاستعارة لأنها جزء من المجاز ، وهكذا نرى مما ذكرنا أن السكاكى عد التشبيه أصلا أساسيا من أصول البيان .

والحقيقة التى نقررها هنا أن التشبيه أصل أساسى من أصول الصور البيانية لتصويره المعنى تصويرا هادئا يمكن الانتقال منه إذا ما أردنا التعمق فى التصوير إلى الاستعارة ، فهذه هى الطرق المختلفة فى الدلالة على المعنى وضوحا وخفاء ، وقد ذكر الزركشى فى كتابه « البرهان فى علوم القرآن » ما يفيد بأن التشبيه ضمن صور البيان ، ثم إنه ليس بمجاز لأنه معنى من المعانى ، وله ألفاظ تدل عليه وضعا ، فليس فيه نقل اللفظ عن موضعه ، وإنما هو توطئة لمن سلك سبيل الاستعارة ، والتمثيل كالأصل لها ، وهما كالفرع له ، وهذا الرأى هو ما ردده عبد القاهر دائما فى أثناء حديثه عن الاستعارة (٢) .

والأجدر بنا أن تنقى البلاغة من العقلية المنطقية والأسلوب الكلامى الذى أقحمه السكاكى فيها وتبعه تابعوه ، وهل وقف تعريف علم البيان على ما

---

(١) حاشية المرشدى على شرح عقود الجمان : / ٢ + ٧

(٢) البرهان فى علوم القرآن : حـ٣ / ص ٤١٥ .

عرفه به السكاكى حتى تقحم لنا مباحث الدلالات إقحاما بين يدى علم البيان ، وهى أوثق بعلم المنطق منه بعلم البلاغة كما يقول « الأستاذ أمين الخولى » (١) .

ونحن إذ أردنا الاعتدال وعدم المغالاة وجب علينا ن نعرف البيان كما عرفه المتقدمون من أن المراد به الإيضاح والكشف ، أو كما عرفه العلوى فى طرازه من أنه العلم الذى يعرف به أسرار التراكيب المختلفة أو العلم بجواهر الكلمة المفردة والمركبة . ومادامت الاستعاره يتضمن استعمالها الهدف نفسه والغرض عينه ، فهى جزء من علم البيان دون أن نلف أو ندور مع السكاكى ومن خلفه من بعده فى مباحث الدلالات وغيرها (٢) .

---

(١) أمين الخولى : فن القول / ١٩

(٢) يحيى بن حمزة العلوى : الطراز / جـ١ / ص ١٨٧

(٣) ويمكننا معرفة المزيد من القاء الضوء على هذا العلم بالرجوع إلى : ـ
الحصرى القيروانى : زهر الآداب / جـ١ / ط١ / ١٠٨
الجاحظ : البيان والتبيين / جـ١ / ٧٥
ابن قتيبه : عيون الأخبار / جـ٢ / ١٨٢
الرمانى : النكت / ص ٩٨
ابن الأثير : المثل السائر / جـ١ / ص ٤٠ ، ٤٤ ، ٣٩
عبد القاهر : الدلائل / ص ٣٥
القزوينى : الإيضاح / جـ٢ / ص٩
ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان / ص ١٣٩ .

الفصل الثانى

أنواعها :

التقسيم الأول : باعتبار ذاتها .. إلى حقيقة وخيالية .

فأما الحقيقة فهى أن يذكر اللفظ المستعار مطلقا كقولك : رأيت أسداً ، والضابط لها أن يكون المستعار له (١) أمرا محققا حسا أو عقلا بأن يكون اللفظ منقولا إلى أمر معلوم يمكن الاشارة إليه إشارة حسية أو عقلية ، فالأول كقول زهير بن أبى سلمى (٢) :

لدى أسدٍ شاكى السلاح مقذّف ∴ له لِبَدٌ أظفارُهُ لم تقلم

وكقول عنتر بن شداد العبسى فى الحرب (٣) :

ولقيت فى قبل الهجير كتيبةً ∴ فطعنتُ أولَ فارسٍ أُولاَهَا
وضربت قرنى كبشها فتجدّلا ∴ وحملتُ مهرى وسطها فمضاها

وذلك لأن المستعار له فى البيت الأول الرجل الشجاع ، وهو محقق حسا ، وكذلك الأمر فى البيت الثانى فالمستعار له هم القوم ورئيسهم .

والثانى ، العقلى ، كقوله تعالى : « اهدنا الصرط المستقيم » وذلك لأن المستعار له ملة الإسلام : أى الأحكام الشرعيه ، وهى

---

(١) (المشبه المتروك فى الاستعارة التصريحية / المفتاح / ص ١٧٦) .
(٢) من معلقته .
(٣) ديوان علقمة ، وطرفه ، وعنترة ، ط بيروت سنة ١٩٦٨ / ص٢١٥ .

محققة عقــلا (١) .

وأما قوله تعالى : « فأذاقـــها الله لباس الجـوع والخـوف » فعلى ظاهر قول الشيخ جار الله العلامة « الزمخشرى » استعارة عقلية لأنه قال شبه باللباس لاشتماله على الملابس ما غشى الانسان والتبس به أمن بعض الحوادث ، وعلى ظاهر قول « السكاكى » صاحب « المفتاح » حسية ، لأنه جعل اللباس استعارة لما يلبسه الإنسـان عند جوعه وخوفه مـن انتقـــاع اللون ورثاثة الهيأه (٢) .

والثانية أى التخيلية : هى ما كان المستعار له فيها غير محقق لا حسا ولا

---

(١) العلوى / الطراز / حـ١ / ص ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، الهاشمى : جواهر البلاغة / ١٩٣ والإيضاح / حـ٢ / ص ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٧٢ .

(٢) مفتاح العلوم / ص ١٧٩ ، الإيضاح / حـ٢ / ١٥٩

ويرى صاحب الطراز أيضا أن هذه الآية مع أنها تحتمل التحقيق فهى أيضا تحتمل التخييل (لأن الله تعالى لما ابتلاهم لكفرهم باتصال هاتين البليتين ، ولما استعار اللباس ههنا مبالغة فى الاشتمال عليهم ، أخذ الوهم فى تصوير ماللمستعار منه من التغطية والستر والاسترسال والشمول رعاية لمزيد البيـان فى ذلك ، وأمـا القول فى التحقيق عنده فمؤداه مايرى على الانسان عند شدة الخوف والجوع من الضعف والهزال وانتقاع اللون وعلو الصفرة ، ورثاثة الهيئة ، وركة الحال ، وحصول القلق والفشل ، يضاهى الملابس فى اختلاف أحوالها وألوانها (العلوى : الطراز / حـ١ / ٢٣٥) .

عقلا ، بل يكون صورة وهمية محضة لا يشوبها شيء من التحقيق بتسميه (١) كلفظ الأظفار في بيت الهذلي الذي يقول فيه :

وإذا المنيةُ أنشبتْ أظفارَها ... ألفيْتَ كلَّ تميمةٍ لاتنفع

فإنه لما شبه المنيه بالسبع في الاغتيال أخذ الوهم يصورها بصورته ويخترع لها لوازمه فاخترع صورة كصورة الأظفار ، ثم أطلق عليه لفظ الأظفار استعارة تصريحيه تخييليه ، أما كونها تصريحيه : فلأنه صرح فيها بلفظ المشبه به وهو اللازم الذي أطلق على صورة وهميه شبيهه بصورة الألفاظ الحقيقيه ، أما كونها تخييليه : فلأن المستعار غير محقق لاحسا ، ولا عقلا ، والقرينه على نقل الألفاظ من معناها الحقيقي إلى المعنى المتخيل إضافتها الى المنيه .

وبعبارة أخرى ، لما شبهت المنيه بالسبع أخذت القوة المفكرة تتخيل للمنية صورة شبيهه بالأظفار فشبهت الصورة المتخيلة بالصورة المحققة واستعير لفظ الأظفار من الصورة المحققه إلى الصورة المتخيله عن طريق الاستعارة التخييليه (٢) .

والاستعارة الثالثه : وهي ما تحتمل التحقيقيه والتخييليه نحو قول زهير ابن أبي سلمى :

صحا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطلُه ... وعُرِّي أفراسُ الصِّبا ورواحلُه

الصحو أصله خلاف السكر ، وأراد به السلو ، و « أقصر باطله » امتنع باطله عنه وتركه بحاله ، والمراد انتهى مثله ، والتعرية الإزالة ، أي أنه أراد أنه ترك ما كان يرتكبه زمن الحب من الجهل والغي وأعرض عن معاودة ما كان

(١) ، (٢) الطراز / ١٠ / ٢٢٢ ، ٢٢٣ المفتاح / ٢٠٠ ، ٢٠٦ ، ١٧٦ .

ير تكبه فبطلت آلاته فشبه الصبا بجهة من جهات المسير ، كالحج والتجارة قضى من تلك الجهة حاجاته فبطلت آلاته تشبيها مضمرا فى النفس وحذف الجهه ورمز لها بالأفراس والرواحل ، فالجهه محالمكنيه عندالجهور (١) وإثبات الأفراس والرواحل لها تخييليه عندهم ، والأفراس والرواحل مستعملان فى حقيقتها عندهم أيضا ، أما عند السكاكى فيجوز أن تكون الأفراس والرواحل استعارة تحقيقيه إن أريد بها دواعى النفس وشهواتها ، والقوى الحاصله لها فى استيفاء اللذات ، واريد بها أسباب اتباع الغى من المال والأعوان لتحقيق معناها عقـــلا ، إن أريد منها الدواعى ، أو حســـا ان اريد بها الأسباب ، وعلى هذا فالمراد بالصبا زمان الشباب ، ويجوز أن تكون تخييليه عنده أيضا إن جعلت الأفراس والرواحل مستعارة لأمر وهمى تخيل للصبا من الصورة بمعنى الميل إلى الجهل والفتوة (٢) .

ومما يمكن تنزيله عن هذين الوجهين فى (الخيال والتحقيق) قوله تعالى : « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة » ، فإذا جعلناه مـــن باب التخييل فتقريره هو أن الله سبحانه وتعالى أمر الولد بأن يلين لهما جانبه ويتواضع فاستعار لفظ الجناح منبها به على التخييل فى الاستعارة بطريق المبالغه فى طلب أن يكون الولد لأبويه كالطائر فى فرط حنوه عليه وتعطفه على محبته ، فجعل الذل طائرا على طريق الاستعارة ثم أخذ الوهم فى تصوير ما للمستعار من الآلات والجوارح ثم أضاف اسم الجناح إلى الذل رعايه لمزيد إفراطا فى تحصيل البلاغة .

---

(١) ديوان زهير بن أبى سلمى (معلقته) ، القزوينى : الإيضاح/جـ٢/١٧٧ .

(٢) الطراز / جـ١ / ٢٣٣ ، ٢٣٤ .

وإذا جعل من باب التحقيق فتقديره أنه لما أراد المبالغه فى لين الجانب للأبوين من جهة الولد استعار لفظ الجناح للتذلل والتواضع ، ونزله منزلة الجناح فى التصاقه بالتراب وإسباله فى التغطية للفرخ مبالغه فى لين العريكة وحسن التذلل للوالدين (١) .

وفى إطار هذا التقسيم الأول (تقسيم الاستعارة باعتبار ذاتها) تنقسم الاستعاره إلى التصريحيه والمكنية ، أو المصرح بها والمكنى عنها (٢) ، وهذا التقسيم هو ما أشار إليه عبد القاهر بقوله : الاستعارة المفيدة قسمان : أحدهما : أن تنقل الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر معلوم (٣) ، فأنت تريد

---

(١) الطراز / حـ١ / ٢٣٤ ، ٢٣٥ .

(٢) وهو تقسيم على حسب مايذكر من الطرفين ، ولم يصرح بهذين الاصطلاحين إلا فيما بعد عبد القاهر ، (انظر حديث السكاكى عنهما فى مفتاحه / ص٧٦) .

(٣) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة / ص ٢٤ ، السكاكى : المفتاح حـ١ / ص١٩٨ أو هى التى صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه ، فى قوله تعالى: (والله ولى الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور ، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات) (البقرة / ٢٥٧) ، فالطاغوت : كل مايعبد دون الله ، كالأصنام والأوثان ، لأنه يطغى على الإنسان فيغلو فى الكفر والمعاصى ، استعار الظلمات للكفر والنور للإيمان : والمعنى المشترك بين الظلام والكفر هو الضلال ، وبين النور والإيمان هو الهداية ، فصرح بلفظ المشبه به وحذف المشبه ، وفى هذا المثال يستحيل الهدى والضلال نورا وظلمة ، ثم تبدأ عملية الإخراج المتخيلة ، وما فيها من حركة ، ومثال ذلك قوله تعالى : (والشعراء يتبعهم الغاوون . ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون) الشعراء / ٢٢٤ ، ٢٢٥) ، فاستعيرت الأودية للمقاصد الشعرية التي يلخصونها بأفئدتهم ، ويصوغونها =

نأو تقل : رأيت رجـلا هـو كالأسـد فى شجـاعته وقـوة بطشه فتدع ذلك وتقول رأيت أسـداً ، فهناك الإسم : وهـو الأسـد ، قد تناول شيئاً معلوما وهو الرجل الشجاع ونقل الأسد عن مسماه الأصلى ، وهـو الحيوان المفترس ، لجعل اسما للرجل الشجاع على سبيل الاستعاره والمبالغة فى التشبيه (١) .

وثانيها : أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ، ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال : هذا هو المراد بالاسم ، والذى استعير له ، وجعل خليفة لاسمه الأصلى ، ونائبا منابه ، وذلك كقول لبيد بن ربيعة : ـ

وغداةَ ريحٍ قد كشفتُ وقرةٍ ∴ إذ أصبحتْ بيدِ الشِّمالِ زَمامُها

لأنه جعل للشمال يدا ، ومن الواضح أنه ليس هناك شيء مشار إليه يمكن أن تجرى اليد عليه ، كإجراء الأسد على الرجل فى المثال الماضى (٢) .

ومن أمثلة ذلك أيضا ـ فى الشعر الجاهلى ـ قول «تأبط شرا» ، واصفا قوة سيف صاحبه : ـ

= بأفكارهم، وخص الاستعارة بالأودية دون الطرق والمسالك، لأن المعانى الشعرية تستخرج بالفكرة والروية ، وفيها خفاء وغمـوض ، فلهذا كانت الأودية أليق بالاستعارة (انظر الطراز ليحيى بن حمزة العلوى / حـ١ / ص٢١٤، سيد قطب فى التصوير الفنى للقرآن / ص ٧٢) .

(١) عبد القاهر ؟ دلائل الاعجاز / ص ٥٣ ، أسرار البلاغة / ص ٣٤ .

(٢) أسرار البلاغة / ٣٤ .

إذا هزه فى عظم قرن تهللت   نواجذ أفواه المنايا الضواحك (١)

وفى البيت استعارتان ، فقد جعل النواجذ تتهلل وتلمع لمعان البرق فى فم المنايا التى تضحك كأنها إنسان فرح مسرور .

وقول أبى الطمحان القينى :

لو كنت فى ريمان تحرس بابه   أراجيل أحبوش وأغضف آلف
إذن لأتتنى حيث كنت منيتى   يخب بها هاد بأمرى قائف (٢)

فالمنية فى ذهن أبى الطمحان ناقة يسوقها إلى الإنسان دليل بارع لا يضل ، ولكن أبا الطمحان لا يرسم لوحته بهذه الألوان الواضحة وإنما يعتمد على التظليل فى إخفاء بعض جوانبها إخفاء فنيا رائعا ، فإذا المشبه به قد أخفى وراء هذه الظلال الفنية الجميلة ، ولكن الشاعر يشير إليه ببعض خصائصه أو بشىء من لوازمه ، وإذا اللوحة التى يرسمها لفكرته تعتمد على النور كما يقول أصحاب الرسم أو تعتمد على الاستعارة المكنية كما يقول أصحاب البلاغة .

وقول النابغة : (٣)

---

(١) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة / حـ١ ص ٩٨ ، حـ٢ / ص ٢٣٦ .

(٢) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى / حـ١ (ط . بولاق) /ص ١٣٢ .

(٣) ديوان النابغة / ط . بيروت سنة ١٩٦٣ / ص ٩ ، ابن المعتز:البديع : (ط١) / ص ٢٦ ، ٢٧ ولقد دأب هوميروس فى أسلوبه أن يهب الحياة مالاحياة فيه ، وفى عباراته تتجلى حيوية التصوير وقوته ، ومن الأمثلة التى يذكرها أرسطو عن هوميروس قوله : (طار السهم) و (نفـذ سنان الرمح المجنون فى عظام صدره) و (إلى قاع الوادى سرعان ماقفز ذلك الحجر القاسى (الذى لايستحى) والمثال الأخير فى وصف سيسيفوس « Syisyphus » استعاره تناسية . (انظر

وصدرٍ أراحَ الليلُ عازبَ همِّهِ   تضاعف فيه الحزنُ من كلِّ جانبِ

فاستعار لليل فى تجميعه الهموم وتكديسها على صدره إراحة الراعى إبله ، أى ردها إلى حظائرها مساء ، أى أنه جعل صدره مـأ لفا للهموم ، وجعلها ، أى الهموم ، كالنعم العازبة بالنهار عنه والرائحة مع الليل اليه .

وعن أيها يحمل أسرار البلاغة ولطائفها ، يقول صاحب الكشاف : من أسرار البلاغة ولطائفها أن يسكتوا عن ذكر الشيء المستعار ، ثم يرمزوا إليه بذكر شيء من روادفه فينبهوا بذلك الرمز عـلى مكانه ، ويكون ذلك لقصد التأكيد والمبالغة ، ويكون ذلك لخطاب الذكى دون الغبي (١) .

الخطابة لأرسطو ص ٢٠ / ٣٥) ويعلق الدكتور غنيمى هلال (فى النقد الأدبى الحديث ص ١٤٤) على هذا قائلا : إن الاستعارة التناسبية كما يشرحها أرسطو أقرب ماتكون إلى الاستعارة المكنية فى البلاغة العربية القديمة ولكن الاستعارة المكنية فى العربية مراعى فيها اللفظ الذى تجرى فيه الاستعارة ، ولذا كانت الحدود بينها وبين الاستعارة التصريحية غير فاصلة دائما ، إذ يمكن فى مثال أرسطو أن نعده استعارة تصريحية على أن تجرى الاستعارة فى القسوة ، ولكنه إجراء لايعطى قوة التصوير المرادة .

(١) والحقيقة أن الاستعارة بالكناية لاعلاقة لها مباشرة بالمشبه به والمشبه، وإنما هو العالم الخيالى الذى يعيش فيه الشاعر حين يعطى مثلا للمنية والسبع فى قول الشاعر أبى ذؤيب الهذلى :

(وإذا المنية أنشبت أظفارها ∴ ألفيت كل تميمة لاتنفع)وظيفة جديدة فافتراس. المنية عنده عنصر آخر متميز من ذلك السبع نفسه ، وهذه الجدة المتخيلة هى مصدر مافى الاستعارة من روعة ، والخيال حين يستعين ببعض العناصر الحسية فى الاستعارة إنما يريد خلق عالم خيالى ثان بديل منها، مما يجعل الإحساس خصبا =

ويفصل بين القسمين أنك إذا رجعت فى القسم الأول إلى التشبيه الذى هو المغزى من كل استعارة تفيد، وجدته يأتيك عفوا، كقولك فى «رأيت أسدا»: رأيت رجلا كالأسد، ورأيت مثل الأسد، أو شبيها بالأسد، وإن رمته فى فى القسم الثانى وجدته لا يواتيك تلك المواتاة، إذ لا وجه لأن تقول:

«إذا أصبح شىء مثل اليد للشمال» أو «حصل تشبيه باليد للشمال»

وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تعمل التأمل والفكر، وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحذو الأول كقولك: إذ أصبحت الشمال، ولها فى قوة تأثيرها فى الغداة، شبه المالك تصريف الشىء بيده، وإجراءه على موافقته، وجذبه نحو الجهة التى تقتضيها طبيعته وتنحوها إرادته (١).

فأنت لم ترد أن تجعل الشمال كاليد ومشبهة باليد، كما جعلت الرجل كالأسد ومشبها بالأسد، ولكنك أردت أن الشمال كذى الأيدى من الأحياء.

وليس هذا الضرب من الاستعارة (المكنة) بدون الضرب الأول فى إيجاب وصف الفصاحة للكلام، لا بل هو أقوى منه فى اقتضائها، والمحاسن التى تظهر

= والفكر متجددا، والبلاغة فى الاستعارة لا ترجع إلى الصفات الحسية إلا لكونها تعبيرا عن تجربة خيالية مبدعة متذوقة فى صميمها، ولتأكيد القول، فالأديب مثلا حين يطلق عبارة (أقدام الزمن) إنما يريد أن يقرب إلى الأذهان الصورة التى تعيش فى عالمه الخيالى ويعطينا فكرة جديدة عن الزمن تختلف كلية عن الفكرة السائدة فى أذهاننا عن كليهما ..

(انظر: د. مصطفى ناصف فى الصورة الأدبية/ص ١٢٧/١٣٨ وفيه مناقشة مفصلة).

(١) أسرار البلاغة / ص ٣٦.

به والصور التى تحدث للمعانى بسببه آنق وأعجب (١) .

وهكذا يتبين لنا أن الاستعارة المكنية أكثر بلاغة فى توكيد المعنى وتوضيحه وفى إعمال العقل واجتهاده من التصريحية (ولقد اعتبر الصولى الاستعارة المكنية أجل استعارة ، وأحسنها وكلام العرب جار عليها) (٢) .

ونحن إذا رجعنا الى مباحث علم النفس الأدبى وجدنا تفسيرا يوضح لنا لماذا كانت الاستعارة المكنية أبلغ وأعمق من التصريحية ؟ وهو تفسير لا يبعد كثيرا عما وجدناه عند عبد القاهر الجرجانى رجل القرن الخامس الهجرى ، ذلك أن الاستعارة التصريحية تتضمن عمليتين عقليتين ، الأولى : متمشية مع الحقيقة والواقع قائمة على قاعدة تداعى المعانى ، وهى إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه ، ونظرا لأن التشبيه هو أساس الاستعارة فأنهما يشتركان فى هذه العملية ، أما العملية الثانية فتتحقق فى الاستعارة دون التشبيه ، وهى عملية خيالية غير واقعية ، تلك هى ادعاء أن المشبه والمشبه به متحدان فى الحقيقة ، فهما شخص واحد لا شخصان ، أما فى الاستعارة المكنية فنجد ثلاث عمليات عقلية هما العمليتان السابقتان مضافا إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية ، وهى تخيل اتصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به (٣) .

فاذا قلنا مثلا : (إن عين القدر ترعاكم) فاننا رأينا (أولا) شبها بين القدر والإنسان الذى يرعى الأشياء ويرقبها بعينه ، ثم ندعى (ثانيا) أن القدر

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٤١٢ / ط ١٩٦٩ .

(٢) الصولى / أخبار أبى تمام / ٣٧ .

(٣) د . حامد عبد القادر : دراسات فى علم النفس الأدبى /٤٣ .

هو إنسان لا أقل ، ثم أثبتنا للقدر ما هو من لوازم الإنسان وهو العين (١) ».

ونحن كثيرا ما نستخدم مثل هـذه العبارات دون أن ننتبه إليها ، كأنها تنوسيت حتى أصبحنا لا نشعر بها ، نقول مثلا : « إن حزن فلان عميق » أو « إن سلوكه مستقيم » أو « إن صوته غليظ » ، والعمق والاستقامة من صفات الماديات وإسنادهما إلى المعنويات من قبيل الاستعارة المكنيه أيضاً ، ومن ذلك قولنا : سلوك طائش ، وعقل ضيق ، وكلها استعارات تكاد تنسى ، والسبب فى ذلك الإلف والعادة وطول الزمن.

« فالعمل الإرادى إذا تكرر مرات كافيه فى فترات مقصودة أصبح آليا لا يكاد يشعر به الإنسان ، ولذا يمكن أن نسمى هـذه الاستعارة المنسية « استعارات غير شعورية » .

ويرى بعض العلماء ان إسناد الحياة إلى الجماد ، وإسناد صفات الإنسان إلى غيره من الكائنات هو من بقايا العقائد القديمة التى كان يعتنقها ولا يزال يعتنقها كثير من القبائل البدائية التى ترى الحياة تعم جميع الظواهر الطبيعية سواء ما كان منها فى السماء أم ما كان فى الأرض فكل من الشمس والقمر والكواكب كائن حى فى نظرهم ، وكل من النار والبحار والجبال يستمتع بقسط من الحياة والإدراك، وإلى هذه الحياة وذلك الإدراك يعزى ما تأتى به هذه الأشياء من خير وما يصدر عنها من شر (٢) .

ويرى فريق آخر أن فى هذا المذهب بعداً عن الحقيقة ، ويقرنون هذه

---

(١) السابق / ص ٤٤

(٢) أبو القاسم الشابى : الخيال الشعرى عند العرب / ص ٢٢ ، ٢٣ ، وانظر دراسات فى علم النفس الادبى / ص ٤٤ ، ٤٥ .

الى قوة الوجدان الإنسانى إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات فإذا ضحك أو ضحك حبيبه رأى العالم يضحك من حوله ، واذا بكى أو بكى خليله خيل اليه أن العالم المحيط به يبكى معه ، والأساس العقلى لهذه الظاهرة فى رأى الفريق الثانى هو عمق العاطفة ، وسعة الخيال ، وهذا هو الرأى الراجح فى الوقت الحاضر (١) .

وجدير بالذكر أن طبية الإبداع هذه ، وما يصحبها من سعة فى الخيال مستمدة من العالم الخارجى ، ولكن الإبداع هنا ليس محاكاة لشىء موجود وإعادة بنائه وإن تكن المحاكاة لاتخلو أبدا من عنصر الإبداع ، بل هو الكشف عن علاقات ودلالات ووظائف جديدة ثم إبداع الصيغة الصالحة لتجسيم هذه العلاقات (٢) .

وخلاصة القول : إن الاستعارة المكنية ما حذف منها المشبه به ورمز اليه بشىء من لوازمه الذى به كماله أو قوامه ، وإثبات هذا اللازم للمشبه به هو الاستعارة التخيلية ، وبذلك تكون الاستعارة التخييلية قرينة المكنية لا تفارقها إذ لا ستعارة بدون قرينة ، وهى ماكان المستعار له فيها غير محقق لا حسا ، ولا عقلا ، بل يكون صورة وهمية محضة لا يشوبها شىء من التحقيق بقسميه ، وقد سبقت الإشارة إليها (٣) .

وإذا كان الرأى السائد لدى البلاغيين هو تلازم الاستعارتين المكنية والتخييلية فإن الزمخشرى يرى غير ذالك حيث قال : إن قرينة المكنية قد تكون

---

(١) دراسات علم النفس الادبى / ص ٤٥ .

(٢) د . يوسف مراد / مبادىء علم النفس العام / ٢٦٧ ، ٢٦٨ .

و د . عز الدين اسماعيل / التفسير النفسى للادب / ص ٩٢ .

(٣) الطراز /١٠/ص ٢٣٢ .

تحقيقية وذلك إذا كان للمشبه لازم يشبه لازم المشبه به كقوله تعالى : (والذين ينقضون عهد الله من بعد ميثاقه) (١) ، حيث شبه العهد بالحبل ، ثم حذف المشبه به وهو الحبل واستعير النقض وهو فك طاقات الحبل لإبطال العهد بجامع الإفساد في كل ، ثم اشتق من النقض ينقضون بمعنى يبطلون على سبيل الاستعارة التحقيقية المكنية .

فالزمخشري يجمع بين التحقيقية والمكنية للدلالة عليها . فلا تلازم عنده بين المكنية والتخييلية ، إلا أنه يدعي أن القرينة تصريحية باعتبار المعنى المقصود في الحالة الراهنة وتحقيقية باعتبار الإشعار بالأصل .

كما توجد الاستعارة التخييلية عند السكاكي من غير المكنية كقولك أظفار المنية التي «كالسبع» نشبت بفلان ، ففي «أظفار» استعارة تخييلية وجدت مع تشبيه صريح ، وهذا بعيد لأنه لانظير له في كلام العرب ، وكل ما يمكن الإشارة إليه أن السكاكي يرى أنه لاتلازم بين المكنية والتخييلية ، وذلك إذا كان المستعار له محققا حسا أي يمكن الإشارة إليه كقولك : (رأيت بدرا في الطريق) وإذا كان المستعار له محققا عقلا ، أي يمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة عقلية كقوله تعالى : (إهدنا الصراط المستقيم) (٢) . أي الدين الحق ، فالاستعارة تحقيقية ، وإن لم يكن المستعار محققا حسا أو عقلا ، فالاستعارة تخييلية كما انتهينا فيما سبق (٣) .

(١) الرعد/٢٥ .

(٢) الفاتحة /٦ .

(٣) الهاشمي : جواهر البلاغة /ص ٢٣٠ .

التقسيم الثانى : وتنقسم باعتبار « اللازم لها » أو « ملائمها » ، أو « الأمر الخارج عنها » .

إلى « المرشحة » و « المجردة » ، و « المطلقة »

فإذا استعير لفظ لمعنى آخر ، فإما أن يذكر معه لازم المستعار له ، أو يذكر لازم المستعار نفسه ، فإن كان الأول فهو (التجريد) ، وإن كان الثانى فهو (الترشيح) وإذا اجتمع الاثنان أو لم يكن هناك مايلائم المستعار له أو المستعار منه كانت الاستعارة (المطلقة) [1] .

فأما « الاستعارة المجردة » فإنما لقبت بهذا ، لأنك إذا قلت : « رأيت أسدا يجدل الأبطال بنصله ، ويشك الفرسان برمحه » فقد جردت قولك : أسدا عن لوازم الأساد وخصائصها ، إذ ليس من شأنها تجديل الأبطال ، ولاشك الفرسان بالرمح والنصال ، ومن التجريد قول الله تعالى : (فأذاقها الله لباس الجوع والخوف) ، ولو قال : كساها الله لباس الجوع والخوف لكان ترشيحا فبالغ فى شدة ما أصابهم بقوله : (فأذاقها) ، لأن الذوق أبلغ فى الإحساس ، وأدخل فى الأيلام من قوله : (كساها) [2] ، فإن المراد بالإذاقة إصابتهم بما استعير له اللباس ، كأنه قال : فأصابها الله بلباس الجوع والخوف ، وعلى هذا تكون الإذاقة تجريدا .

قال الزمخشرى . الإذاقة جرت عندهم مجرى الحقيقة لشيوعها فى البلايا

---

(١) الطراز /حـ١/١٣٦ + ٢٥٧ + السكاكى : المفتاح ط/١/٢٠٣ .
. السيوطى . الإتقان فى علوم القرآن /حـ٢/ط٢/ص ٤٥ .

(٢) الطراز /حـ ١/ ص١٣٦ + ٢٣٧ .
. الإيضاح /حـ٢/ ص١٧١ .

والشدائد ، وما يمس الناس منها ، فيقولون : ذاق فلان البؤس ، والضر ، وأذاقه العذاب ، شبه ما يدرك من أثر الضرر والألم بما يدرك من طعم المر والبشع فإن قيل الترشيح أبلغ من التجريد فهلا قيل : فكساها الله لباس الجوع والخوف ، قلنا لأن الاذاقة أو الإدراك بالذوق يستلزم الإدراك باللمس من غير عكس ، فكأن في الإذاقة إشعاراً بشدة الإصابة بخلاف الكسوة (١) ، فإن قيل : لم لم يقل : فأذاقها الله طعم الجوع والخوف ؟ قلنا : لأن الطعم وإن لاءم الإذاقة فهو مفوت لما يفيده لفظ اللباس من بيان أن الجوع والخوف عم أثرهما جميع البدن عموم الملابس . (٢)

ومن أمثلة التجريد في الشعر الجاهلي ، قول بعض بني فقعس (٣) :

دعوتُ بني قيسٍ إليّ فشمَّرتْ   خناذيذُ من سَعْدٍ طوالِ السَّواعدِ

فالخناذيذ الكرام من الخيل ، استعارها الشاعر للكرام من الرجال ، وذكر من لوازم المشبه تشمير الساعد .

أما الاستعارة (المرشَّحة) أو « الموشحة » (٤) ، فإنما سميت بهذا الاسم لأنك إذا قلت : (رأيت أسدا) وافر الاظفار منكر الزئر دامي الأنياب ، فقد ذكرت لازم اللفظ المستعار ، وذكرت خصائصه فوشحت هذه الاستعارة وزينتها بما ذكرته من لوازمها ، وأحكامها الخاصة ، أخذا لها من التوشيح ، وهذا هو الوشاح ، واشتقاق التوشيح للاستعارة منه . أما الترشيح فبمعنى التقوية ،

(١) عبد المتعال الصعيدي : بغية الإيضاح / ص ١٤١ .
(٢) الطراز جـ١ ص ٢٣٧ .
(٣) شرح ديوان الحماسة / جـ٢/ط١/١٩٥١ / ص٥٩٨ .
(٤) الطراز / جـ١/ ص ٣٦ ، ٢٣٧ .

يقال : رشحت الصبى إذا ربيته باللبن قليلا قليلا حتى يقوى على المص ، فالاستعارة المرشحة أى المقواه بمعنى يناسب المستعار منه (المشبه به) مما يبعد خطور التشبيه على البال فيكون ذلك مقويا للاستعارة ومؤكدا لما عناه المتكلم وقصده من تناسى التشبيه والبناء على المبالغة .

ومثالها فى قوله تعالى : « اشتروا الضلالة بالهدى » ، ثم قال على أثره : «فاربحت تجارتهم » ، فلما استعار لفظ الشراء عقبه بذكر لازمه وحكمه ، وهو الربح توشيحا للاستعارة ، ولو قال : (فهلكوا) أو (عموا) أو (صموا) عوض قوله : « فما ربحت » لكان تجريدا ولم يكن توشيحا ، ولو قال تعالى : « فكساها الله لباس الجوع » لكان توشيحا ، أو قال « أذاقها الله طعم الجوع والخوف » لكان توشيحا أيضا (١) .

ومن أمثلة الترشيح فى الشعر الجاهلى : قول «قريط بن أنيف العنبرى» :

قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زرافات ووحدانا
لايسألون أخاهم حين يندبهم فى النائبات على ما قال برهانا (٢)

فقد شبه الشر بوحش مفترس بجامع الاغتيال فى كل ، والقرينة المانعة (ناجذيه) لان الشر لانواجذ له ، و (أبدى) ترشيح ، لانه يلائم المشبه به وفى الشطر الثانى شبه عدوهم على الخيل بالطيران بجامع الإسراع الشديد فى كل ، واشتق من الطيران بمعنى (العدو) طاروا بمعنى (عدوا) على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية .

---

(١) الطراز /١٠ / ص٢٣٦+٢٣٧ .
(٢) حماسة أبى تمام / الجزء الأول/ القصيدة الاولى .

وقول «أبى خراش» أحد الشعراء الصعاليك، ومن شعراء هذيل :

فليسَ كعهدِ الدارِ ياأمَّ مالك ولكنْ أحاطتْ بالرقابِ السّلاسلُ(١)

فأحكام الاسلام وقيوده عند أبى خراش تطوق رقاب الصعاليك الذين أسلموا، ولكن أبا خراش يريد أن يكـون معتدلا فى تعبيره، فيخفى لفظة «الإسلام»، وراء ظلاله الفنية، ويركز الضوء على المشبه به، وهى «السلاسل» على طريقة الاستعارة التصريحية التى يرشح لها ببعض خصائص المشبه به، وهى الإحاطة بالرقاب.

وقد يجتمع «التجريد» و«الترشيح»، كما فى قول «زهير بن أبى سلمى» :

فشدَّ ولم يفزعْ بيوتاً كثـيرةً لدى حيثُ ألقتْ رحلها أمُّ قشعم
لدى اسدٍ شاكى السلاحِ مقذَّف له لبدٌ أظفارُهُ لم تقلَّم(٢)

وقوله وهو يمدح قوم «سنان بن أبى حارثة» ويصف خيلهم :

عليها أسودٌ ضارياتٌ لبوسُهُم سوابغ بيضٍ لا تخرّقُها النَّبْلُ(٣)

فقولـه :

«لبوسهم سوابغ بيض» ....الى آخر البيت، وصف يتعلق بالمشبه ثم قوله «ضاريات»، وصف يتعلق بالمشبه به.

---

(١) ديوان الهذليين / القسم الثانى / ص ١٥٠.

(٢) ديوان زهير بن أبى سلمى (ط. بيروت ص ٢٨ + : نهاية الايجاز فى دراية الإعجاز / ص ٩٢ وضمير شد يعود الى رجل اسمه «حصين بن ضمضم» - و«أم قشعم» كناية المنية.

(٣) ديوان زهير بن أبى سلمى (طبعة بيروت) / ص ٤٠

وبما عد من هذا القبيل قول كثير :

غَمرُ الرداءِ إذا تبسَّم ضاحِكاً غَلِقتْ لِضحكتِه رقابُ المالِ (١)

فإنه استعار الرداء للمعروف لأنه يصون عرض صاحبه كما يصون الرداء ما يلقى عليه ووصفه بالغمر الذى هو وصف المعروف يكون ترشيحا ، ويصح ان يوصف الرداء أيضا بأنه غمر ، فيكون على هذا تجريـــدا .

وقولـــه :

رَمَتني بسهمٍ ريشُه الكحلُ لم يُضِرْ
ظواهرَ جلدي وهوَ للقلبِ جارحُ (٢)

فقد استعار للطرف السهم بجامع التأثر من كل ، والريش من ملائمات المشبه به ، والكحـــل من ملائمات المشبه ، وبذلك يجتمع الترشيح والتجريد .

وقولـــه :

ينازِعني ردائي عبدو عمرٍو رويدَك ياأخا عمرِو بنِ بكـــرِ
لِيَ الشطرُ الذى ملكتْ يميني ودونَك فاعتجرْ منه بشطرِ (٣)

فقد استعار الرداء للسيف (المشبه) ووصفه بالاعتجار الذى هو وصف الرداء (المشبه به) ومثل هذا كله ، أى عند اجتماع «الترشيح» و«التجريد» يكون

---

(١) الزمخشرى : الكشاف / حـ٢ / + الايضاح حـ٢ / ١٧١ + شروح التخليص / حـ٤ / ٣٥٥ .

(٢) الطراز / حـ١ / ص٢٣٧ ، ويذكره صاحب الطراز ضمن أمثلة الاستعارة المرشحة ولكنه فى الحقيقة يجمع ما بين الترشيح والتجريد (أى الإطلاق) . (انظر الصحفة نفسها) .

(٣) الزمخشرى : الكشاف /حـ٢/ ص ٤٩٨ + ٤٩٩ .

«الإطلاق» ، أي تكون الاستعارة «مطلقـــة»

وجدير بالذكر أن أبلغ هذه الصور وأجلها هى الاستعارة المرشحة ، لما فيها من المبالغة بتناسى التشبيه ، وادعاء أن المشبه (المستعار له) هو نفس المستعار منه (المشبه به) لاشىء شبيه به ، وكأن الاستعارة غير موجودة أصلا (١) .

فأبو تمام عندما يقول :

وَيصعَدُ حتىٰ يظُنَّ الجَهُولُ ... بأنَّ لهُ حاجَةً فى السـمـاءِ

فإن معنى الترشيح فى البيت على تناس التشبيه ، فالمرشح يبنى على علو القدر .

والذى يستعار له علو المكان مايبنى على علو المكان والارتقاء إلى السماء ، فلولا أن قصده أن يتناس التشبيه ، ويصر على إنكاره فيجعله صاعدا فى السـماء من حيث المسافة المكانية لما كان لهذا الكلام وجـه (٢) .

كما أن الإطلاق أبلغ من التجريد لأن التجريد فيه تلميح إلى التشبيه ودلالة عليه مـن طرف خفى مما يضعف دعوى الاتحاد التى وجدت مع الترشيح(٣) ، أما الإطلاق فلم يفـــد الاستعارة قوة ولاضعفا .

التقسيم الثالث :وتنقسم باعتبار اللفظ إلى أصلية وتبعية : —

---

(١) الكشاف . حـ١/ ص ٥٣ + ٥٥ .
+ابن أبى الاصبع : تحرير التحبير : ص ٩٩
+ د. شوقى ضيف :البلاغة تطور وتاريخ / ص٢٥٨ .

(٢) عبد الرحيم بن أحمد العباس : معاهد التنصيص على شواهد التلخيص /حـ٢؛ ص١٥٢+١٥٣ .

(٣)الهاشمى: جواهر البلاغة /ص٢٦٠،د.حفنى شرف:التصوير البيانى/١٧٥

فكل ماكانت الاستعارة فيه باعتبار أمره فى نفسه ، فهو المعبر عنه بالأصلية وماكانت الاستعارة فيه باعتبار حال غيره ، فهو المعبر عنه بالتبعية (١) .

فالأولى : هو ماكان من الاستعارة متعلقا بأسماء الأجناس (٢) فهو بالأصالة وأكثر مارد فيه أمثلته فى الاستعارات ، وكل ماكان واردا فى الأفعال والحروف فهو من الاستعارات التبعيه ، لأنها إنما وردت فى الأفعال باعتبار مصادرها ، وإنما وردت فى الحروف باعتبار متعلقاتها (٣) .

فإذا قلت مثلا رأيت بحرا ينفق باليمين وباليسار ، فإنك تستعير كلمة البحر نفسها للرجل الكريم ، دون أن تتوسط لفظة أخرى لإجراء هذه الاستعارة ، فالتجوز هنا ، فى أصل الكلمة ، أما إذا قلت زيد قتل عمرا ، أو زيد قاتل بكرا ، بمعنى ضربه ضربا شديدا ، (فإنك لاتستعير الفعل أو الاسم المشتق ، فكأن الاستعارة فى الفعل والمشتقات تابعة لاستعارة المصدر (٤) . ومن ثمّ سميت الاستعارة فيها تبعية ، فالتبعية ماكان التجوز فيها بطريق التّبع) (٥) .

ومثال الاستعارة الأصلية قوله تعالى : (كتابٌ أنزلناهُ إليكَ لتخرجَ الناسَ من الظلماتِ إلى النورِ) ، ونحو قوله : (واخفض لهما جناح الذُّل من الرحمة) . ويقال فى إجراء الاستعارة فى الآية الأولى ، شبهت الضلالة بالظلمة بجامع عدم الاهتداء فى كل ، واستعير اللفظ الدال على المشبه به وهو « الظلمة » للمشبه وهو

---

(١) الطراز ج١ / ص ٢٥٩ .

(٢) سواءأ كان الاسم لذات كأسد وبدر وبحر أم الاسم لمعنى كالقيام والقعود .

(٣) الطراز / ج٢ /ص ٢٦٠ .

(٤) ، (٥) شروح التلخيص / ج ٤ ص ١٠٨ .

الضلالة على طريق الاستعارة التصريحية الأصلية ، ويقال فى إجراء الاستعارة فى الآية الثانية ، شبه الذل بطائر ، وأستعير لفظ المشبـــه به وهو الذل على طريق الاستعارة المكنية الأصلية ثم حـــذف الطائر ورمز اليه بشيء من لوازمه وهو الجناح .

ومثال التبعية (فى الفعل الماضى) قولك : « نطقت الحال بكذا » وتقريرها أن يقال شبهت الدلالة الواضحة بالنطق بجامع إيضاح المعنى فى كل واستعير النطق للدلالة الواضحة واشتق من النطق بمعنى الدلالة الواضحة نطقت بمعنى دلت على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية (١) .

ومثالها قوله تعالى : (أتى أمرُ الله) ، وتقريرها أن يقال شبه الاتيان فى المستقبل بالاتيان فى الماضى بجامع تحقق الوقـوع فى كل ، واستعير الاتيـان فى الماضى للاتيان فى المستقبـــل واشتق منه أتى بمعنى يأتى على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية ، ونجد : « نادى أصحاب الجنة » ، فقد شبه النداء فى المستقبل بالنداء فى الماضى بجامع تحقق الوقوع ، ثم أستعير لفظ النداء فى الماضى للنداء فى المستقبل ثم اشتق منه نادى بمعنى ينادى .

ومثالها فى « المضارع » ، قوله تعالى : « يحيى الأرض بعد مـوتها » حيث شبه تزيين الأرض بالنبات ذى الخضرة والنضرة بالإحياء بجامع الحسن أو النفع فى كل ويستعار الإحياء للتزيين ويشتق من الإحياء بمعنى يزين استعارة تبعية لجريانها فى المصدر ، هذا إذا كانت الاستعارة فى الفعل باعتبار مدلول صيغته أى مادته وهو الحدث ، وأما إذا كانت باعتبار مدلول هيئته وهو الزمن كما فى قوله تعالى: (أتى أمر الله) فقد أشرنا إليه .

(١) الطراز/ج١/ص ٢٥٩ ، ٢٦٠ .

ومثال الاستعارة التبعية فى « المشتق » فى « اسم الفاعل » ، قوله تعالى : « فأمَّا ثمودُ فأهلكوا بالطَّاغية، وأما عادٌ فأهلكوا بريح صرصرٍ عاتية » (١)، فعاتية حقيقتها شديدة ، ولكن العتو أبلغ لأن فيه التمرد بالإضافة إلى الشدة، والطاغية حقيقتها عالية، والتعبير بالطاغية أبلغ لما فيها من القهر والغلبة ، ومثالها في حديثنا قـــولنا : قاتل عمرا ، إذا كان عمرو مضروبا ضربا شديدا .

ونظير ذلك قول امرىء القيس مخاطبا صاحبته :

أغرَّكِ منِّى أنَّ حبَّك قاتلى   وأنَّكِ مهما تأمرى القلبَ يفعل (٢)

فلم يرد القتل بعينه وإنما أراد به أنه قد برح به الحب فكأنه قد قتله ، فقد استعار القتل لما أحدثه هواه وحبه لها من تعذيب وسهاد وألم على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية (فى اسم الفاعل) .

ومثال التبعية فى «المشتق» فى «اسم المفعول» قوله تعالى (ولا تجعل يـــدك مغلولةً إلى عنقك ولا تبسطها كلَّ البسْط فتقعد ملوما محسورا(٣) وفى الآية حث على الاعتـــدال والتوسط فى إنفاق المال ، فلا نقبض أيدينا عن الإنفاق فى سبيل الخير ولا نبسطها فيما يعـــود علينا بالتلف والضـرر .

وحقيقته : لا تمنع ما تملكه كل المنع ، الاستعارة أبلغ، لأنه جعل المنع بمنزلة غل اليدين إلى العنق وصورة القيود والأغلال أوضح وأبرز (٤) .

---

(١) الحاقة / ٥، ٦ .

(٢) ديوانه (ط٣ دار المعارف)/ص١٣ .

(٣) الإســـراء /٢٩ .

(٤) د عبد القادر حسين : القرآن والصورة البيانية /١٤٥ .

ومثالها فى «الصفة المشبهة» : قوله تعالى : (وفى عادٍ إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم ، ما تذرُ من شيءٍ أتت عليه إلا جعلته كالرميم) (١) أى الريح الشديدة المهلكة التى لا خير فيها، فلا تسقط مطرا ولا تلقح شجرا ، فأكلتهم وقطعت نسلهم ،فأصبحت تشبه المرأة التى انقطع نسلها فلم تنجب كما أنها لا تعرب شىء إلا هشمته وفتته فاستعار عقم المرأة « التى لا تلد » للريح التى لا تسقط مطرا ولا تلقح شجرا ، ولا شك أن عدم التوالد والانجاب فى عقم المرأة أظهر وأكثر تأكيدا منه فى الريح التى لا تأتى بمطر (١) .

وفى نحو قوله تعالى أيضا : (إذا أُلقوا فيها سمعوا لها شهيقاً وهى تفور) (٢) ، أى سمعوا لها صوتا كشهيق الباكى أو منكراً كصوت الحمير ، واستعارة الشهيق لهذا الصوت أبلغ وأوجز ،والمعنى المشترك بينهما قبح الصوت .

ومثالها أيضا : هذا حسن الوجه مشيرا إلى قبحه وإجراء الاستعارة أن يقال شبه القبح بالحسن واشتق من الحسن بمعنى القبح حسن بمعنى قبح على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية التهكمية.

ومثال الاستعارة فى « أفعل التفضيل » : هذا أقتل لصيده من زيد، أى أشد ضربا منه ، ومثال اسم المكان قوله تعالى : قالوا يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا هذا ما وعد الرحمن وصدق المرسلون .

وحقيقة الرقاد النوم، وأراد به الموت، أى من بعثنا من موتنا ، والاستعارة أبلغ لأن النوم أظهر من الموت ، والاستيقاظ من النوم أظهر من الإحياء من

---

(١) الذاريات / ٤١،٤٢ .

(٢) د عبد القادر حسين : القرآن والصورة البيانية ١٤٥ / ١٤٦ .

(٣) الملك / ٧

الموت، نظراً لتكرر النوم واليقظة على الإنسان كل يوم، وليس الأمر كذلك بالنسبة للموت والحياة (١) وإجراء الاستعارة فى المصدر أولا ثم فى إسم المكان ثانيا، فنستعير الرقاد للموت ثم نتبعه باستعارة المرقد لمكان الموت.

ومثالها فى «إسم الآلة»: «هذا مفتاح» الملك، مشيرا إلى وزيره، وإجراؤها أن يقال شبهت الوزارة بالفتح للأبواب المغلقة بجامع التوصل إلى المقصود فى كل واستعير الفتح للوزارة واشتق منه مفتاح بمعنى وزير، ومثال إسم الفعل المشتق «نزال» بمعنى انزل تريد به ابعد فتقول شبه معنى البعد بمعنى النزول بجامع مطلق المفارقة فى كل واستعير لفظ «النزول» لمعنى البعد واشتق منه نزل بمعنى ابعد.

ومثال اسم الفعل غير المشتق «اسكت» عن الكلام تريد به اترك فعل كذا فتقول شبه ترك الفعل بمعنى اسكت واستعير لفظ السكوت لمعنى ترك الفعل واشتق منه اسكت بمعنى اترك الفعل، وعبر بدل اسكت بصه، ومثال المصغر «رحيل» لمتعاطى ما لا يليق. ومثال المنسوب «قرشى» للمتخلق بأخلاق قريش وليس منهم.

ومثال الاستعارة فى الحرف قوله تعالى: «فالتقطه آلُ فرعونَ ليكونَ لهُم عدُوًّا وحَزناً» (٢) وإجراؤها أن يقال شبهت العداوة والحزن بالمحبة والتبنى اللذين هما العلة الغائية للالتقاط بجامع مطلق الترتيب، واستعيرت اللام من المشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التصريحية التبعية

---

(١) الرمانى: النكت ص ٨٥ (يس ٥٢).

(٢) الإيضاح ٣/١٠، الطراز ١/ ٢٥٩.

علما بأن اللام لم تستعمل فى معناها الأصلى وهى العلة الغائية ، لأن علة التقاطهم له أن يكون لهم ابنا ، وإنما استعملت مجازاً لعاقبة الالتقاط، وهو كونه لهم عدواً فاستعيرت اللام الموضوعة لترتب العلة الغائية على معلولها ، كترتب المحبة والتبنى لترتب غير العلة الغائية كترتب العداوة والحزن ، بجامع أن كلا منهما ترتب على الالتقاط ، فالمستعار منه العلة ، والمستعار له العاقبة ، ولترتب على الالتقاط هو الجامع ، والقرينة على المجاز استحالة التقاط الطفل ليكون عدواً .

وقوله تعالى : « وإنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ » ، على حقيقتها تفيد الاستعلاء وهو غير مقصود فى الآية ، إذ الرسول عليه السلام لايستعلى فوق الخلق العظيم ويمتطيه ، وإنما هو على المجاز والاستعارة ، أراد به تمكن الرسول عليه السلام من الخلق العظيم والسجايا الشريفة ، فقد شبه مطلق تمكن الرسول من الأخلاق الحميدة بمطلق تمكن الشيء الجزئى وهو معنى الحرف ثم استعير (على) من الاستعلاء الحسى وهو الامتطاء للاستعلاء المعنوى وهو التمكن (١) .

وقوله تعالى : (وإنَّا أو إيَّاكم لَعلى هُدىً أوفى ضلالٍ مُبين)، فالرسول عليه السلام والمؤمنون على الهداية، بينما الكافرون والمجادلون فى الضلال فاستعمل (على و فى) ، على مع الهداية ، وفى مع الضلال ، فصاحب الحق لظهور حجته وقوة إيمانه وتمكنه من دينه كأنه مستعل ظهر جواد يصرفه كيف يشاء ، لذا عبر بلفظ (على) الدال على الاستعلاء، أما صاحب الباطل فهو لمكابرته وفشله

---

(١) د . عبدالقادر حسين : القرآن والصورة البيانية / ص ١٤٧ (القلم / ٤)

وتخبطه كأنه منغمس فى ظلمة ليس فيهـا بصيص من نور ، لذا عبر بلفظ « فى » التى تدل على الظرفية والانغماس فى الشيء .

وقوله تعالى : إنما الصَّدَقَاتُ للفقراءِ والمساكين والعَامِلينَ عَليْها والمؤلَّفَةِ قلوبُهم وفِى الرِّقابِ والغَارِمِين وفى سَبيلِ اللهِ ، وابنِ السبيلِ) .

ذكر الله سبحانه وتعالى ثمانية أنواع تصرف فيهم الصدقات ، فهم أهل لها ومستحقون لصرفها ، فاللام فى قوله للفقراء تدل على الملكية، وأهلية الاستحقاق فى الأنماط الأربعة الأولى ، ولكنه « فى » للدلالة على الظرفية للأنماط الأربعة الاخيرة لبيان أنهم أرسخ قدماً فى استحقاقهم للصدقات ، ينبغى أن توضع فيهم، كما يوضع الشيء فى الوعاء فيحتويه من كل مكان ، فلفظ (فى) مستعمل هنا فى غير حقيقته ، إذ إن الرقاب وما يليها ليست ظرفاً حقيقياً للصدقة ، ولفظ (فى) بمعناه الظرفى أكثر تأكيداً للمعنى من لفظ (على) ، الذى يدل على الاستعلاء « فعلى » تدل على الاستعلاء مع شيء من التمكن والاستقرار فضلاعن الاستعلاء.

ولننظر إلى قوله تعالى : (ولقد كرمنا بنى آدم وحملناهم فى البر والبحر)

حقيقة الكلام حملناهم على البر والبحر ، ولكنه عبر « بفى » بدلا من « على » إيذانا بأن حرف الوعاء أمكن من حرف الاستعلاء ، لأن « على » تشعر بالاستعلاء لا غير ، من غير تمكن واستقرار ، و فى تشعر هنـا بالاستقرار والتمكن ، ومن حق ما يكون مستقراً فيه متمكناً ، أن يكون مستعلياً له ، فلما كانت (فى) تؤذن بالمعنيين جميعا ، آثرها وعدل إليها ، وأعرض عن (على) دلالة على المبالغة (١).

---

(١) الطراز / ١٣/ ص ٢٦٠ ، ٣٢/ص ٦٥ . (الإسراء ٧٠)

وتقول : ركبت فى الخيل ، أى : « عليها » ، فلفظ « فى » معناه الظرف أو الوعاء ، تقول : المال فى الكيس ، واللص فى السجن ، أى اشتمل الكيس على المال ، والسجن على اللص ، وقد تتسع فيها وذلك نحو قولك : فلان ينظر فى العلم ، كأن العلم قد اشتمل عليه .

وزعم الكوفيون أنها تكون بمعنى « على » فى قوله تعالى : (لأصلبنكم فى جذوع النخل) (١) ، أى على جذوع النخل ، فلفظ « فى » مستعمل فى غير حقيقته مجازا ، ولكن بعض العلماء يرى أنه فى الآية مستعمل فى حقيقته ، لأن على للاستعلاء ، والمصلوب ، لا يجعل على رءوس النخل، وإنما يصلب فى وسطها ، فكانت (فى) أحسن من (على) (٢).

وكقوله تعالى : (قل الله ثم ذرهم فى خوضهم يلعبون) . شبههم بمن أحاط به شىء لا يقدر على الخروج منه ، أو شبه عظمة ذلك الشىء وإفراطهم فيه ، بالظرف الحاوى لمظروفه ، لأن الظرف أعظم مما حل فيه (٣) ، وقوله تعالى : (ليدخل الله فى رحمته من يشاء) (٤) ، أى فى دينه وملته ، وكذلك قولهم : دخل فى الصلاة والصوم ، وهذا من مجاز التشبيه .

أما الاستعارة فى الأسماء المبهمة ، وهى الضمائر ، وأسماء الإشارة ، وأسماء الموصول ، الاستعارة فيها استعارة تبعية ، لأنها ليست أسماء أجناس لا تحقيقا ولا تأويلا ، ولأنها لا تستقل بالمفهومية ، لأن معانيها لا تتم ولا تصلح لأن تحكم

---

(١) طه / الرمانى : معانى الحروف .
(٢) الزركشى : البرهان /جـ٤/ ص ١٧٦ .
(٣) الرازى الإشارة إلى الإيجاز / ص ٢٣ ، ١٢٣ . (الأنعام ٩١).
(٤) الفتح / ٢٥ .

عليها بشيء ما لم تصحب تلك الأسماء الضمائر ، والموصول ، والإشارة ضميمة تتم بها كالاشارة الحسية مع أسماء الإشارة والمرجع مع الضمائر ، والصلة مع الموصول ، ولذلك لابد من اعتبار التشبيه أولا فى كليات تلك المعانى الجزئية ، ثم سريانها فيها ، لتبنى عليها الاستعارة ، فمثلا لاستعارة لفظ (هـنا) لأمر معقول يشبه المعقول المطلق فى قبول التمييز بالمحسوس المطلق ، فيسرى التشبيه إلى الجزئيات ، فيستعار لفظ « هذا » من المحسوس الجزئى للمعقول الجزئى الذى سرى إليه التشبيه على سبيل الاستعارة التبعية (٢) .

التقسيم الرابع :

تنقسم الاستعارة باعتبار الطرفين إلى وفاقية وعنادية ، والطرفان إن صح اجتماعهما فى شيء واحد أطلق على هذه الصورة استعارة وفاقية كما فى قوله تعالى : « أَوَمَنْ كَانَ مَيْتاً فَأَحْيَيْنَاهُ » فإنه شبه الهداية بالإحياء ، وحذف المشبه وهو الهداية التى هى الدلالة على الذى يوصل الى المطلوب ، وبقى المشبه به وهو الإحياء الذى اشتق منه أحيا على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية ، والطرفان فى هذه الاستعارة لا يمنع مانع من اجتماعهما فى شيء واحد .

وإذا لم يمكن اجتماع الطرفين فى شيء واحد أطلق على هـذه الاستعارة ، استعارة عنادية ، كاستعارة المعدوم للموجود الذى لا غنـاء فى وجوده ، أو لانتفاء النفع به كما فى المعدوم ، ولاشك أن اجتماع الوجود والعدم فى شيء ممتنع ، ومثله قوله تعالى : « فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ » أى أنذرهم ، فاستعار البشارة التى هى الإخبار بما يسر للإنذار الذى هو الإخبار بما يبعث على الحزن لإدخاله

(١) التصوير البيانى ص ٢٧٠ .

فى جنسه، والصورة تفيد التهكم . والإنذار ، والبشارة ، لا يمكن اجتماعهما فى وقت واحد وفى شىء واحد ، ولذلك تكون الاستعارة التهكمية جزءا من الاستعارة العنادية وحاصلها أن تستعمل الألفاظ الدالة على المدح فى نقائضها من الذم والإهانة تهكما بالمخاطبة ، وإنزالا لقدره وحطا منه ، والاستعارة التهكمية كثيرة الدوران فى كتاب الله ، فمنها غير ما ذكرنا قوله تعالى : «فَاهْدُوهُمْ إِلَى صِرَاطِ الْجَحِيمِ» ،وقوله: «إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ» مكان نقيضهما من السفيه الغوى ، وقوله : «فَلَمَّا آسَفُونَا انْتَقَمْنَا مِنْهُمْ» وغير ذلك من الآيات الوعيدية ، والخطابات الزجرية الدالة على مزيد الغضب وبالغ الانتقام (١) .

والتهكمية مشتقة من تهكمت البئر إذا سقط طيها (٢) ، وقد عرفها ابن أبى

(١) يسميه الزمخشرى «العكس فى الكلام» ، ويرى كثرته فى كلام العجم أيضا - (انظر كشاف الزمخشرى جـ١ / ٧٩ ، جـ١ / ٤٤٤) ، وأول من درس أمثلته عبد القاهر الجرجانى وليس الزمخشرى كما ظن بعض الباحثين ، ويقول بهاء الدين العاملى (٩٥٣ - ١٠٣١ هـ) :

إن الضدين إن كانا قابلين للقوة والضعف ، كان استعارة اسم الأشد للأضعف أولى ، فكل من كان أقل علما أو أضعف قوة كان أولى أن يستعار له اسم الميت ، لكن الأقل علما أولى بذلك من الأقل قوة ، لأن الإدراك أقدم من الفعل فى كونه خاصة للحيوان لأن أفعاله المختصة به - أعنى الحركات الإرادية - مسبوقة بالإدراك وإذا كان الإدراك أقدم وأشد اختصاصا به كان النقصان أشد تبعيدا له من الحياة وتقريبا إلى ضدها ، وكذا فى جانب الأشد فكل من كان أكثر علما كان أولى بأن يقال له إنه (حى) .

(انظر الكشكول لبهاء الدين العاملى جـ١ / ص ٣٢٣) .

(٢) الطراز ا جـ١ / ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ .

الأصبع بقوله : التهكم فى الصناعة عبارة عن الاتيان بلفظ البشارة فى موضع النذارة ، والوعد فى مكان الوعيد ، تهاونا من القائل بالمقول له ، واستهزاء به ، كقوله تعالى: « ذق إنك أنت العزيز الكريم » ، وكقوله : بئسما يأمركم به إيمانكم إن كنتم مؤمنين » ،فقوله سبحانه وتعالى: « إيمانكم » تهكم بهم(١).

ويرى الدكتور بدوى طبانه : (٢) أن هذا الكلام لا علاقه له بالاستعارة ، لأن العلاقه فى الاستعاره هى المشابهة بين المستعار له والمستعار منه ، وتلك الأمثلة لا نجد فيها أثرا لعلاقة المشابهة (يشير إلى ما أورد من مثل الاستعاره التهكمية) بل إن ما فيها يعد من المجاز المرسل الذى تكون العلاقه فيه بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازى هى (الضدية) .

ولعلى أرى خلاف ذلك ، حيث يذكر فى التشبيه أن الشبه قد ينتزع من التضاد نفسه ، نظرا لاشتراك الضدين من حيث اتصاف كل واحد منهما بمضادة صاحبه ، ثم ينزل منزلة شبه التبادل بوساطة تمليح أو تهكم ، فيقال للجبان ما أشبهه بالأسد ، وللبخيل أنه حاتم ثان ، ويبنى على هذا القول فى الاستعارة أى استعارة اسم أحد الضدين أو النقيضين للآخر ، بوساطه انتزاع شبه التضاد ، وإلحاقه بشبه التناسب ، بطريق التهكم أو التمليح بادعاء أن أحدهما من جنس الآخر ، والإفراد بالذكر ونصب القرينه كقولك : إن فلانا قد توازت عليه البشارات بقتله ونهب أمواله وسبى أولاده (٣) وهم يخصون هذا النوع باسم الاستعاره التهكمية أو التمليحية .فأولى بنا أن نضم

---

(١) ابن أبى الاصبع : بديع القرآن / ص ٢٨٤

(٢) د . بدوى طبانه / علم البيان / ص ١٩٣

(٣) السكاكى / مفتاح العلوم / ١٦٨ ، ١٧٧ و

هذا النوع من التضاد إلى الاستعاره فهو بها أولى لأن الادعاء الذى ينبغى أن تبنى عليه الاستعاره قائم بوضوح بالاضافه إلى أن الشبه موجود أيضا بين اللفظ وما استعير له منتزعا من التضاد نفسه . وهذا لا ينبغى أن يفهم منه أننا معترضون على جعله مجازا مرسلا . وإنما نفضل ضمه إلى الاستعاره لسبب ما ذكرنا .

وقد ذكر البلاغيون هذه العلاقة فى علاقات « المجاز المرسل » ، فقالوا : إن منها مجاز إطلاق أحد الضدين على الآخر ، وإن شئت قلت : « تسميه أحد المتقابلين باسم الآخر » كتسميه البرية المهلكة « مفازة » ، وقال « الخفاجى » فى سر الفصاحه : إن قوله تعالى : « فبشرهم بعذاب أليم » من مجاز المقابله (١) .

ثم إن البلاغيين جعلوا فن التهكم من المحسنات المعنوية ونقلوه إلى علم البديع ، وفرقوا بينه وبين « الهزل الذى يراد به الجد » ، بأن التهكم ظاهره جد وباطنه هزل ، وهو ضد الثانى ، لأن الهزل الذى يراد به الجد يكون ظاهره هزلا وباطنه جدا (٢)

وفى إطار التهكم ذهب الشعراء الجاهليون كل مذهب فى تصوير ما نزل بساحه الأعداء من قتل صاروا بعد جزرا للضباع والسباع ، وجوارح الطير ،

---

(١) السبكى ، عروس الأفراح ، أبو هلال العسكرى : الصناعتين ط٢/ ٢٦٤ ، شروح التلخيص / جـ٤ / ٤٠ .

(٢) الحموى : خزانه الأدب / ٩٨ ، شروح التلخيص جـ ٤ / ص ٤٠٢ .

وما ألقى فى قلوبهم من رعب ففروا هاربين،ولكى يصور الشعراء الجاهليون ما كان قومهم يفعلونه بأعدائهم وهم يصلونهم نيران هذه الحروب الحامية الضارية راحوا يستعيرون الكاس فى شماته وتهكم لما يلقاه عدوهم من قتل وإيلام ، يذيقونه إياها مرة فى أكثر الأحيان ، ومشفوعة بما يخصصها بلون من ألوان النكال ، كأن تكون كالنار أو مملوءة بالسم الناقع ، أو مكروهة الجـــرعات .

وهم إن لم يذكروا الكأس مستعارة يذكرون التصبيح ، أى تشبيه غارة الصباح بخمرة الصباح على سبيل الاستعاره التصريحية الساخرة ، وإذا تركوا هذا وذاك فكثيرا ما شبهوا العدو المغير بالضيف ، وعبروا عن التنكيل به بالقرى تهكما ، و فى بعض الأحيان يقرنون بين الصورتين ، صوره التصبيح و القرى فى أبيات متعاقبه .

هذ و لم يقتصر أمر التهكم على هذه الصورة بعينها ، و إنما نراهم يستخدمون بجانب ذلك استعاره التشذيب والمعانقة تهكما بعد وهم فى أوقات الالتحام به فى ساحات المعارك ، وجدير بالذكر أن هذه الصور التهكمية جميعها وردت فى شعر الحرب ؛ و كان هذا النوع من الشعر أمد ميدانا وأحسن جريانا لهذا النوع من الصور لدقة المناسبة و ضروره الفخر ، ثم إنى رأيت مجال التهكم يكاد يكون منحصرا فى هذه الصوره التى ذكرت .

قال سنان أبن حارثة المرى :

قُلْ للمُثَلَّمِ وابنِ هِنْدٍ مالكٍ إنْ كُنتُ رائمَ عِزِّنا فاسْتَقْدِمِ
تلقَ الذى لاقى العدوُّ تَصَبُّحٌ ... كأساً صُبابتُها كطعمِ العَلْقَمِ (١)

(١) المفضل الضبى : المفضليات القصيدة ٠٠ ، ص ٢٤٩ ـ البيتان الأول والثانى .

وقال « بشر ابن خازم » :

وصلقنَ كعباً قبلَ ذلك صلقةً بقناً تعاورهُ الأكفُّ مقوَّمِ
حتى سقيناهم بكأسٍ مرَّةٍ مكروهةٍ حسواتُها كالعلقمِ (١)

وقال « الأعشى » (ميمون بن قيس) يمدح بنى شيبان لانتصارهم فى ذى قار:

أذاقوهم كأساً من الموت مُرَّة وقد بذخت فرسانُهم وأدلَّتِ (٢)

أما « النابغة الجعدى » فيصف الأعداء ، ولكنه يثبت لقومه فضيلة الصبر على الموت فى قوله :

فلمَّا قرعنا النَّبعَ بالنَّبعِ بعضه ببعضٍ ، أبت عيدانُه أن تكسَّرا
سقيناهم كأساً سقونا بمثلها ولكنا كنَّا على الموتِ أصبرا (٣)

وقال « مرة بن قيس بن عاصم » فى يوم النباج وثيتل (لتميم على بكر)

أنا ابن الذى شقَّ المزادَ وقد رأى بثيتلَ أحياءَ اللهازمِ حُضَّرا
وصبَّحهم بالجيشِ قيسُ بنُ عاصمٍ فلم يجدوا إلا الأسنَّةَ مصدرا
على الجُردِ يعلُكن الشكيمَ عوابساً إذا الماءُ من أعطافِهنَّ تحدَّرا

---

(١) المفضليات / قصيدة ٩٩ / ص ٣٤٨ بيت رقم ٢٠ ، ٢١ .
صلقنا : ضربنا ـ تعاوره : تداوله وحسواتها بضم الحاء وضم السين وفتحها جمع حسوة وهى القليل مما يشرب قدر ملء الفم .

(٢) ديوان الأعشى / قصيدة رقم ٤٠ .

(٣) ديوان النابغة بتحقيق محمد زهير الجاويش ط ١ دمشق / ص ٧١ .

سَقَاهم بها الذَّيفانَ قيسُ بنُ عاصمٍ وكان إذا ما أَوْرَدَ الأمرَ أَصْدَرَا(١)

فقد شبه فتكه بهم فى الصباح بسقيهم الخمر فى الصباح على الطريق نفسها التي اتبعها سابقوه كما زاد فاستعار الأسنة بدلا من الأكواب والكئوس ، لأنها مصدر سقيام .

وقال « الحارث بن عباد » :

لقد صبحْنَاهمُ بالبيضِ صافيةً عند اللقاءِ وحرُّ الموتِ يتّقِدُ (٢)

وقال « المحرز بن المكعبر الضبي » :

دارتْ رَحانا قليلا ثم صَبَّحهمْ ضربٌ يصيِّحُ منهُ جِلّةُ الهَامِ (٣)

وهنا كما ولنا يستعير خمر الصباح لغارة الصباح على سبيل التهكم بجامع الإصابة بالغشيان والذهول ؛ وفقدان الوعي .

أما « الأعشى » — ميمون بن قيس — فيقول فى « يوم ذى قار » ، وقد استعار التصبيح فى صورتين متتابعتين مختلفتين :-

فجاء القَيْلُ هامرزُ عليهم يُقسم القسما

يذوق مشعشعاً حتى يفيء السَّبي والنعما

صبحْنَاهم بنشابٍ كفيتٍ تقعقعَ الأدَما(٤)

---

(١) ابن عبد ربه : العقد الفريد / ح٥/ ص ١٨٥، ١٨٧ ·

(٢) لويس شيخو / شعراء النصرانية ص ٢٢٧ ·

(٣) المفضليات للضبي/ قصيدة (٦٠)/ ص ٢٥٢ ·

(٤) ديوان الأعشى (ميمون بن قيس) بتحقيق د محمد حسين/ص٥٥، ٥٦ - المشعشع الخمر التي مزجت بالماء ، يفيء : يرجع - وهامرز : قائد جيش الفرس الذ هاجم اليمن - الأدما :البشرة والنشاب : السهم - وكفيت بمعنى سريع .

وقال « عبيد بن الأبرص » :

وَلَقد تطاوَل بالنارِ لعامرٍ يومٌ تشيبُ له الرؤسُ عصيب
حتى سقيناهم بكأسٍ مُرةٍ فيها المثملُ ناقعاً فليشربوا (١)

ويستعير عمرو بن كلثوم القرى فى أبيات يفخر بها على بكر فيقول متهكما :

نزلتم منزلِ الاضيافِ منّا فأعجلنا القرى أن تشتمونا
قريناكم فعجّلنا قِراكُم قبيلَ الصّبحِ مرداةً طحونا (٢)

فقد جعل تعرضهم لعاداتهم أو لعداوتهم مثلما يتعرض الضيف للقرى ، فيجعل بقتلهم بمثابة التعجيل بتقديم القرى الضيف كراهية شتمهم إن تأخر القوى عنهم ويقول المعقر البارق حليف بنى عامر فى يوم « شعب جبلة » لعامر وعبس على ذبيان وتميم :

وقد زحفت دودانُ تبغى لثأرها وجاءت تميمُ كالفحولِ تخاطرُ
فباتوا لنا ضيفاً وبتنا بنعمةٍ لنا مُسمعاتٌ بالدفوفِ وزامرُ
فلم نقرهم شيئاً ولكن قِراهمُ صبوحٌ لدينا مطلعَ الشمسِ حازرُ
وصبحهمْ عندَ الشروقِ كتائبٌ كأركانِ سلمى سيرُها متواترُ (٣)

والاستعارة التهكمية فى الأبيات غاية فى الطرافة والجمال ذلك لأن الشاعر جمع بين الضيافة والصبوح ، فقد بات العدو فى ضيافة القوم من بنى عامر وعبس ،

---

(١) ديوان عبيد بن الأبرص بتحقيق د . حسين نصار / ص٦ .

(٢) معلقات الزوزنى ط بيروت / ١٢٥/١٢٤ والمرداة الصخرة التى يكسر بها الصخور .

(٣) العقد الفريد / جـ٥/ ١٤٤، ١٤٥ .

وكان لا بد من تقديم القرى له وما كان قراه عند مطلع الشمس سوى صبوح كتائب الحرب والفتك التى ذاقوا منها الوبال والتنكيل ، فى الوقت الذى فيه بنو عامر ينعمون بسماع الغناء ويطربون لضرب الدفوف ، وهذه الصورة تنضم إلى الصورة الاستعارية لتبلغ بالمعنى أقصى حد من التهكم والسخرية الصادرة فى الأساس عن انفعال قوى عميق .

وقال أيضاً فى يوم «مبايض» لبكر على تميم :

وأتيتَ حيّاً فى الحروب محلّهم ... والجيشُ باسم أبيهم يستقدمُ
فوجدتُ قوماً يمنعون ذمارَهم ... بُسلاً إذا هابَ الفوارسُ أقدموا
وإذا دعوا ابنَى ربيعةَ شمَّروا ... بكتائب دونَ النساءِ تَلَمْلَمُ
حشدوا عليك وعجّلوا بقراهم ... وحموا ذمارَ أبيهم أن يُشتموا(١)

وطريف جدا أن يجمع الشاعر بين الحشد والتعجيل بالقرى .

وقال الأعشى (ميمون بن قيس) يهجو «الحارس بن وعله» ويفخر بقومه :

يسوق لنا (قلابةُ) عبد عمرو ... ليرمينا بهم فيمنْ رمانا
ولو نظروا الصباحَ إذاً لذاقوا ... بأطرافِ الأسنّة ما قرانا (٢)

أما استعارة التشذيب للتأديب والتهذيب فنراها لدى عمرو بن كلثوم فى معلقته «موضحا موقفه من أعدائه ، فيقول :

وَقَدْ هَرَّتْ كِلابُ الحيِّ مِنَّا ... وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا(٣)

---

(١) السابق / ص٢٠٧ ، ٢١٠ .
(٢) ديوان الأعشى / قصيدة ٢٧ / ص ٢٠٩ .
(٣) معلقات الزوزنى / ط بيروت / ص ١٢٣ .

والقتاد شجر ذو شوك ، والواحدة منها قتادة ، والتشذيب نفي الشوك والأغصان الزائدة،وكل ذلك مستعار لتأديب العدو وتهذيبه وكسر شوكته وهزيمته.

ومن هذا القبيل قول « بريق ـ عياض بن خويلد الخناعي » في رجل من بني سليم ، ثم من بني رفاعة ، أسره فأطلقه ، فلم يثبه :

يُشَذِّبُ بالسيفِ أقرانَه إذا فرَّ ذو اللِّمة الفَيْلَمُ (١)

ومن قبيل التهكم أيضاً كما قلنا استعارة المعانقة للمقاتلة بجامع التداخل والتشابك ، يقول « قبيصة بن قيس بن عاصم » ، في يوم زرود لبني يربوع على بني تغلب وانهزام تغلب وأسر خزيمة بن طارق (٢) :

أخذْتُكَ قَسْراً يا خزيمُ بنَ طارقٍ ولاقيتَ مني الموتَ يوم زرودِ
وعانقتُه والخيلُ تَدْمَى نحورُها فأنزلتُه بالقاعِ غيرَ حميدِ

إن وجود هذا الفن في إطار الاستعارة الجاهلية ، يقودنا إلى القول بأننا يجب ألا ننظر إلى لغة الجاهلي على أنها لغة كلاسيكية مترفعة على الحديث اليومي معزولة عن انفعالات الشعب وصيحاته . وتعبيراته في مختلف تجاريب حياته الواقعة .

وبمعنى آخر ، إنَّ هذا الأسلوب يستمد حيويته من نبرات الحياة الواقعة في الدروب والأسواق ، ثم يرتفع بها إلى ذرى التعبير الشعري ، إنه يرتفع بها ولا يترفع عنها ، نعني أنه يستمد حيويته من اقترابه من لغة الكلام الحي، منها

---

(١) ديوان الهذليين / ﺣ ٣/ص ٥٧ .
(٢) العقد الفريد /ﺣ٥/ص ١٨٧ ، ١٨٨ .

يستقى مفرداته وإيقاعاته ونبراته ، وأنغامه ، ثم نزداد بوساطة موهبة الشاعر الخاصة شحذاً وتحديداً وتركيزاً في إطار استعارات كهذه ، وتلك وظيفة الشعر في كل لغة حية مستمرة في النمو والتطور ».

إن الاستعارة التهكمية لدى الشاعر الجاهلي صورة صادقة من صور الانفعال الحقيقي ووسيلة طريفة من وسائله ، يعبر بها عما يموج في صدره ويهتز به صوته وجسمه من عاطفة قوية تكشف لنا عن مفتاح قوي من مفاتيح الجمال الفني الفريد في الاستعارة الجاهلية الساخرة .

التقسيم الخامس :

وتنقسم الاستعارة باعتبار الجامع وهو « وجه الشبه » في باب التشبيه إلى قسمين : -

أحدهما : ما يكون الجامع فيه داخلا في مفهوم الطرفين كاستعارة الطيران للعدو ، كقوله عليه السلام : « خير الناس ممسك بعنان فرسه في سبيل الله كلما سمع هيعة طار إليها » لأن الطيران والعدو يشتركان في أمر داخل في مفهومهما ، وهو قطع المسافة بسرعة ، والمثال الثاني كاستعارة التقطيع لتفريق الجماعة وإبعاد بعضهم عن بعض في قوله تعالى : « وقطعناهم في الأرض أمما » فإن التقطيع موضوع لإزالة الاتصال بين الأجسام التي بعضها ملتصق ببعض ، فالجامع بينهما إزالة الاجتماع التي هي داخلة في مفهومهما .

هذا ، ولقد استعير الطيران للعدو والسرعة كثيراً في الشعر الجاهلي ، قال الحطيئة :

وفتيانِ صدقٍ من عديٍ عليهمُ صفائحُ بُصرى عُلِّقت بالعواتقِ

إذا ما دعوا لم يسألوا من دعاهم ... ولم يمسكوا فوق القلوب الخوافق
وطاروا إلى الجرد العتاق فألجموا ... وشدوا على أوساطهم بالمناطق(١)

وقال « زهير بن أبى سلمى » فى قوم « هرم بن سنان المرى » :

إذا فزعوا طاروا إلى مستغيثهم ... طوال الرماح لا قصار ولا عزل
بخيل عليها جنة عبقرية ... جديرون يوما أن ينالوا فيستعلوا(٢)

وقال « صخر الغى » الهزلى فى قصيدة له يرثى فيها أخاه أبا عمرو ابن عبد الله الذى نهشته حية فمات :

أطاف به حتى رماه وقد دنا ... بأسمر مفتوق من النبل صائب
فنادى أخاه ثم طار بشفرة ... إليه اجتزاز الفعفعى المناهب(٣)

وقال « ساعدة بن جؤية » :

طاروا بكل طمرة ملبونة ... جرداء يقدمها كميت شرجب(٤)

ثانيا : ما يكون الجامع فيه غير داخل فى مفهوم الطرفين كقولنا (رأيت شمساً) ، وتريد إنساناً يتهلل وجهه ، فالجامع بينهما التلألؤ وهو غير داخل فى

---

(١) ديوان الحطيئة (بشرح ابن السكيت) / ص ٣٩٤ .
، الأغانى لأبى الفرج الاصبهانى (ط ١٩٧٠)/ج٢/ص ١٦٨ .
(٢) ديوان زهير (ط بيروت ١٦٣) / ص ٤٠ .
(٣) ديوان الهذليين / ج٢/ص٥٥ .والفعفعى الخفيف/والمناهب المبادر كأنه قد أخذ بها .
(٤) ديوان الهذليين / ج١/ص١٨٨ (وشرجب : طويل الجسم مليح - ملبونة : تستقى اللبن ، طمرة : أى طويلة .

مفهومها . وتنقسم باعتبار الجامع أيضاً ، (أو باعتبار حكمها) إلى خاصية وعامية أو حسنة وقبيحة (١) و إنما يظهر حسن الاستعارة إذا عريت عن أداة التشبيه ، وكلما ازداد التشبيه خفاء ازدادت حسنا ، ورشاقة ، وكانت متضمنة للبلاغة ، مع الإيجاز، وجودة النظم وحسن السياق، والقبيح منها ماخالف هذه الاعتبارات(٢).

معنى ذلك أن العامية المبتذلة إنما تكون كذلك لظهور الجامع فيها كقولك: رأيت أسداًووردت بحراً ، أما الخاصية الغريبة التى لا يظفر بها إلا من ارتفع عن طبقة العامة التى يزداد التشبيه فيها خفاء ، وإذا أردنا توضيح الأمر قلنا :

لا ينبغى أن يكون وجه الشبه واضحاً كل الوضوح فى الاستعارةوالتشبيهعلى سواء ، بل يدرك بالتأمل شأن الفيلسوف الذى يدرك بفكره صلة بين الأشياء المتباعدة ، ذلك كما يقول الفيلسوف الفيثاغورثى « أرشيتاس » على سبيل التشبيه « إن القاضى كالمحراب فى المعبد فى أن المظلوم يلجأ إلى كليهما آملا فى الإنصاف»، وعلى سبيل الاستعارة يقول الخطيب اليونانى : (أزوكراتس) فى كلامه عن السلطات إنها « متعـادلة » إذ هو بهذا القول يوحد بين شيئين هما فى الحقيقة متباعدان كل التباعد ، وهما التساوى بين سطوح الأشياء المحسوسة ، والتساوى بين القوى السياسية » (٣) .

إن هذه الدعوة الى وجود عـدم التباعد بين المشبه والمشبه به فى كل من الاستعارة والتشبيه موجودة عند علماء البلاغة والنقد الأدبى القدامى وعلىرأسهم

(١) الطراز / جـ١ / ص ٢٣٩ .
(٢) الطراز/جـ١/ص ٣٢٩ ، ٢٤٠ .
(٣)الخطابة لأرسطو / ١٤١٤ (ص ٩ - ١٨) .

عبد القاهر الجرجانى الذى رأى أن التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين فى الجنس لابد وأن يكون هناك وفاق بين الهيئة والهيئة كما فعل ابن المعتز حيث قال فى تشبيه البرق :

وكأنَّ البرقَ مُصحَفُ قارٍ فانطباقاً مرةً وانفتاحاً (١)

إن عدم وجود ارتباط بين المشبه والمشبه به من شأنه أن يجعل وجودهما وجودا آليا بعيدا عن التصور أو الهيئة المراد بيانها ، لابد أن يكون وجودهما مطابقا لاتحاد الصور فى النفس الذى لابد وأن يليه اتحـــاد فى النظم والتأليف والتركيب ، ووجود الصور على هذه الشاكلة يكوّن البناء العضوى الحى فى الشعر والذى يكون « سبيلنا فى ضم صوره وأجزائه بعضها إلى بعض سبيل من عمد الى لآلىء فخرطها فى سلك لا يبغى أكثر من أن يمنعها التفرق وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد من نضده ذلك أن تجىء له فى هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين » (٢) .

وهذا يحتم على الشاعر بطبيعة الحـــال أن يربط بين ما يعنى بالضبط وبين الصورة المعبرة عن هدفه ، أى أن عبد القاهر ، ومن قبله أرسطو كرها الآلية فى عملية تأليف الصورة وبالتالى كرها الآلية فى عملية الخلق الأدبى ، ورأيا أن البناء العضوى السليم هو البناء الذى شكل نفسه من الداخل بطريقة لا يتميز فيها شكل عن مضمون ، ولا تنفصل فيها صورة عن أخرى .

وجدير بالذكر ، أننا لا نجد لأمثلة الاستعارة الحسنة نظيرا فى غير القرآن الكريم ، قال تعالى : « ولا تمـــدن عينيك إلى ما متعنا به أزواجا منهم زهرة

---

(١) الأسرار / ص ٧٦ .

(٢) الدلائل / ص ٧٧ .

الحياة الدنيا » . فلننظر إلى الاستعارة فى مد العين لإحراز محاسن الدنيا والشغف بحبها ، والتهالك فى جمع حطامها ، والشح بما ظفر به منها ، وهذه الأشياء جميعا بينها من الملاءمة والتناسب ما لا يخفى على أحد .

ومن عجيبها قول الرسول صلى الله عليه وسلم فى وصف القرآن الكريم : « من جعله أمامه قاده إلى الجنة ، ومن جعله خلفه ساقه إلى النار » ، فاستعار الأمام والخلف للعمل بأحكامه ، والإعراض عنها ، ثم جعل الانقياد إلى الأمور المحببة وصيّر السوق إلى الأمور المكروهة (١).

ومن أمثلتها (الخاصية) فى الشعر الجاهلى قول « طفيل الغنوى » ـ الشاعر الجاهلى ـ وهو مما اختاره ثعلب وفضله جماعة من قبله (٢) .

وَجَعَلْتُ كُورِى فَوْقَ نَاجِيَةٍ   يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ

وموضع اللطف والغرابة فيه أنه استعار الاقتيات لإذهاب الرحل شحم السنام مع أن الشحم ما يقتات ، وهذه الاستعارة كأنها الحقيقة لقربها وتمكنها (٣).

وقول « سوار بن مضرب السعدى » ، ـ الشاعر الجاهلى ـ :

بِمُعْرِضٍ تَشَوَّقَهُ الرِيحِ فِيهَا   نَسِيمٌ لَا يَرُوعُ فِي التُّرَابِ (٤)

فقد استعار الروع وهو الفزع لإثارة الريح التراب بجامع التحريك ، وبمعنى آخر عبر الشاعر عن النسيم لا يثير التراب بأنه لا يروعه ، وهى استعارة حسنة

---

(١) الطراز / حـ ١ / ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ .

(٢) ابن رشيق : العمدة / حـ ١ / ط / ص ١٨٥ .

(٣) العمدة / حـ ١ / ط ١ / ص ١٨٥ ويروى : « وحملت كورى » .

(٤) الأصمعى : الأصمعيات / قصيدة / ٩١ .

تصور لنا التراب كأنه راقد فى هدوء ، وهذا النسيم الدانى يمـــر به فلا يفزعه ولا يروعه ، والتعبير مع ما فيه من البساطة والوضوح جيد لأن فيه إيحاء للنفس وحركة للذهن .

وقد تحصل بتصرف فى العامية كما فى قول كثير :

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطى الأباطح (١)

وحصول الغرابة هنا يتمثل فى أنه استعار سيلان السيول الواقعة فى الأباطح لسير الإبل سيرا حثيثا فى غاية السرعة المشتملة على لين وسلاسة ، والشبه فيهما ظاهر عامى ، لكنه تصرف فيه بما أفاد اللطف والغرابة حين أسند الفعل وهو - سالت - إلى الأباطح دون المطى أو أعناقها ، حتى أفاد أنه امتلأت الأباطح من الإبل ، وأدخل الأعناق فى السير لأن السرعة والبطء فى ســـير الإبل يظهـران غالبا فى الأعناق ويتبين أمرهما فى الهوادى وسائر الأجزاء يستند إليها فى الحركة ويتبعها فى الثقل والخفة (٢).

ومثلها فى الحسن وعلو الطبقة فى استعارة هذه اللفظة بعينها قول ابن المعتز :-

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير (٣)

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء (من ٩ - ١٣) وأسرار البلاغة (من ٢٧ - ٣٠) ، الرازى : نهاية الإيجاز /ص : ٩ ، العلوى : الطراز /حـ١/ ٢٤٠.

(٢) عبد الرحيم بن أحمد العباسى : معاهد التنصيص على شواهد التلخيص حـ٢ / ١٣٥ .

(٣) الدلائل / ص : ٥ ، عبد الرحيم بن أحمد العباسى : معاهد التنصيص حـ٢ / ١٣٥ ، النقد التحليلى عند عبد القاهر لد.أحمد عبد السيد ص ٢٥٢ .

أراد أنه مطاع فى الحى ، وأنهم يسرعون إلى نصرته وأنه لايدعوهم لخطب إلا أتوه وكثروا عليه وازدحموا حواليه حتى تجدهم كالسيول تجىء من هنا وهنا ، وتنصب من هذا المكان وذاك ، حتى يغص بها الوادى ، ويطفح منها وهذا شبه معروف ظاهر ولكن حسن التصرف فيه أفاد اللطف والغرابة ، وذلك أن أسند الفعل إلى الأباطح والشعاب دون المطى وأعناقها والأنصار أو وجوههم ، حتى أفاد أنه امتلأت الأباطح من الإبل والشباب من الرجال .

والحقيقة أن « ابن المعتز » و « كثير » لم يكونا إلا حاذيين حذو الشعراء الجاهليين فى استعارة السيل للدلالة على الكثرة وسلاسة السير وسرعته ، وجدير بالذكر أن صور هذه الاستعارة تكرر كثيرا فى الشعر الجاهلى ، ولكل جمال منفرد .

فقد قال « مالك بن خالد الخناعى » عندما غزت بنو كعب بن عمرو من خزاعة بنى لحيان :

فدًى لبنى لحيانَ أمىّ وخالتى بما صَبَحوا بالجزعِ رَجْلَ بنى كعب
ولما رأوا نقرى تسيلُ إكامُها بأرعن جرارٍ وحامله غُلْبِ
تنادوا فقالوا يالَ لحيانَ ماصبحوا
عن المجد حتى تثخنوا القومَ بالضرب (١)

وقال « امرؤ القيس » فى وصف خيل محاربة :

سالت بهن نطاع فى رأد الضحا والأمعزان وسالت الأوداء

---

(١) ديوان الهذليين – القسم الثالث / ص ١٥ ، ١٦ والمصاصمة المجالدة ، ومثنى الوادى يقال له الجزع ، ونقرى : اسم موضع « بتحريك القاف » ، وتسكينها إنما كان من أجل الشعر – غلب : غلاظ الأعناق .

يخرُجن من خلل الغُبار عشيّة ... بالدارعين كأنهنّ ظباء(١)

وفى يوم المـما قال « حمران بن عبد عمرو » :

إن الفوارس يوم ناعجة المعَا ... نعم الفوارسُ من بنى سيّار
لحقوا على قُبٍّ الأياطل كالقنا ... شُعثاً تعدّ لكلّ يوم عوار
حتى حبَوْنَ أخا الغوار طعنة ... وفككن منه القيد بعد إسار
سالت عليهم من الشعاب خوانف ... وردالقطا تبلج الأسحار(٢)

وقال « الحطيئة » فى غضبة غضبها على بنى بدر فى يوم « قرابين » :

سالت قرابينُ بالخيل الجياد لكم ... مثل الأتى زفاه السيل فانفعما(٣)

وقال « عوف بن الخرع التيمى » من تيم الرباب يفخر بقبيلته :

ألم تر أننا مردى حروب ... نسيل كأننا دفّاع بحر(٤)

وقال « عبد الله بن عنمة » (من المخضرمين) :

قد كنتَ أخذُ حقِّ غيرَ مهتضم
وسط الرباب إذا الوادى بهم سالا(٥)

---

(١) ديوان امرىء القيس . والدارعون : لابسو الدروع ، نطاع : (مكان) ـ أمعزان ـ مثنى أمعز وهو المكان المرتفع ولعله اسم لموضع .

(٢) العقد الفريد / حـ٥ / ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ والخوانف الخيول جمع خانف والخانف ما يميل رأسه إلى الأمام .

(٣) ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت / ص ٣١٦ (وزفاه استخفه : والفعم امتلأ) .

(٤) المفضليات / قصيدة / ٩٥ / ص ٣٢٨ .

(٥) شرح ديوان الحماسة / حـ٢ / ٨٤ .

يريد أن يقول : كنت آخذ حقي غير مهضوم ولا مهين إذا جاءوا محتفلين تمتلىء منهم الطرق والفجاج وتسيل بهم المذانب والتلاع .

وجدير بالذكر أن كل شاعر من هؤلاء أسند الفعل إلى الشعاب أو الآكام أو الأودية إلى غير ذلك من أماكن مما يدل على أن الأرض امتلأت بالابل أو الخوانف (الخيول) ، أو الرجال والجيوش الزاحفة ، وليس من شك فى أننا إذا قارنا بين بيتى ابن المعتز وكثير ، وهذه الأبيات الجاهلية فسنلحظ مدى هذا التأثر الواضح بهذه الصور الاستعارية القديمة ومدى ما انطبع فى مخيلة المتأخرين منها ومن طريقة تركيبها ونظمها .

وقد تحصل الغرابة والجودة بالجمع بين عدة إستعارات لإلحاق الشكل بالشكل كقول امرىء القيس :

فقلتُ له لمـّا تمطّى بِصُلبِهِ وأردفَ أعجازاً وناءَ بكلكلِ (١)

أراد وصف الليل بالطول فاستعار له صلبا يتمطى به ، إذ كان كل ذى صلب يزيد فى طوله عند تمطيه شىء ، وبالغ فى ذلك بأن جعل له أعجازا يردف بعضها بعضا ، ثم أراد أن يصفه بالثقل على قلب ساهره فاستعار له كلكلا ينوء به أى يثقل .

قال عبد القاهر الجرجانى :

« لما جعل لليل صلبا قد تمطى به ثنى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب ، وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به ، فاستوفى له جملة أركان الشخص ،

---

(١) ديوان امرىء القيس : (ط ٣ دار المعارف) / ص ١٨ ، الموازنة / ١ / ٢٥٠ .

وراعى ما يراه الناظر من سواده إذا نظـــر قدامه ، وإذا نظر خلفه وإذا رفع البصر ومده فى عرض الجو » (١) .

وكقول شاعر جاهلي :

سَقاهُ الرَّدى سيف إذا سُلَّ أومَضَتْ إليه ثنايا الموت من كلِّ مَرْقَبِ (٢)

فالمنايا وحش ذو ثنايا ، والثنايا كالبرق يخطف الأبصار وهما استعارتان مكنيتان بنيت إحداهما على الأخرى .

ومن الاستعارات الحسنة أيضا والتى رأيتها تشهد لأصحابها بالحذق فى التصوير والدقة فى التخييل ،وعلى وجه الخصوص الجاهلى منهـــا ، قول امرىء القيس مقيدا الأوابد .

وقد أغتدِى والطير فى وَكُناتِها بِمُنجَرِدٍ قيدِ الأوابدِ هيْكلِ (٣)

وفى موضع آخـــر :

وقد اغتدى والطيرُ فى وَكُناتِها وماءُ النَّدى يجرى على كلِّ مِذْنَبِ
بمنجرد قيد الأوابد لاحــــه طِرادُ الهوادِى كلَّ شأْوٍ ومَغرَبِ

فقد استعار صورة القيد لفرسه فسماه قيد الأوابد ، أى أنها لا تفوته لأنه يسبقها فيمنعها من الفوت ، حتى إننا نجد الشعراء يقتدون باستعارته من بعده ، يقول ، الأسود بن يعفر النهشلى فى وصف فرسه : ـ

---

(١) نهاية الإيجاز فى دراية الأعجاز / ص ٩١ .
(٢) شرح ديوان الحماسة / جـ٢ / ٢٣٦ ، لم يذكر اسم الشاعر فى شرحه .
(٣) ديوان امرىء القيس بتحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم / ص ١٩ ، ٤٦،
معلقات الزوزنى / ص ٢٩ .

لقد غدوت لعازب متناذر أحوى المذانب مؤنق الروّاد

بمشمّر عتد جهيز شدّه قيد الأوابد والرهان جواد (١)

وقوله أيضا فى وصف البرق :

يضىء سناه أو مصابيح راهب أمال السليط بالذُّبال المفتّل (٢)

فالبيت يتضمن استعارة بديعة ، لأن من معانى « أمال » رعى . وكأنه استعار صورة رعى الأنعام للنبات لما يفنيه الذبال من الزيت شيئا فشيئا وهو تصوير نادر طريف .

و « المعقر البارقى » يعبر عن جرى فرسه فى سهولة وسلاسة ويسر بصورة استعارية طريفة ، تشير إلى المعنى فى دقة وبراعة فيقول :

يفوّج عنّا كل ثغر نخافه مسحّ كسرحان القصيمة ضامر (٣)

فسح الماء وانصبابه مستعار لجرى الفرس ، فكأنه يصب الجرى صبا على سبيل الاستعارة المكنية التى تقوم على الدقة والإغراق فى التخيل .

---

(١) المفضليات للضبى / ص ٢١٩ / قصيدة ٤٤ - والمشمر الفرس طويل القوائم والجواد كثير العدو - الرواد : جمع رائد وهو الذى يدور لطلب المرعى - الأحوى : الذى اشتدت خضرته حتى ضرب إلى السواد .

(٢) ديوان امرىء القيس (ط٣ دار المعارف)/ص ٢٤ - والسنا الضوء - والسناء الرفعة - السليط الزيت ، والذبال جمع ذبالة وهى الفتيلة (ويروى البيت (بأمال) فى بديع ابن المعتز ص ٢٤ وفى الديوان « أهان ») .

(٣) العقد الفريد / جـ٥ ص ١٤٥ (والقصيمة بالصاد رملة تنبت الغضا) .

ويقول أيضا فى يوم « شعب جبلة » :

وقد زحفتْ دودانُ تبغى لثأرها وجاشتْ تميمٌ كالفحول تُخاطرُ
وقد جمّعوا جمعا كأن زهاءهُ جـرادٌ هفا فى هبوةٍ متطايرُ
فقُرّوا بأطنابِ البيوتِ فردّهُم رجالٌ بأطنابِ البيوتِ مساعرُ (١)

والاستعارة فى قوله : « أطناب البيوت » ، والأطناب فى الأساس حبال تشد بها البيوت ، والمراد نواحيها وأطرافها ، فكأنه استعار الحبال تشد بها البيوت للنواحي والجنبات بجامع تعدد الجهات وتداخلها ، ودقة التصوير فى هذا مع بساطة المعنى لا يخفى على كل ذى ذوق سليم .

ومما رأيته من طريف الاستعارة ونادرها ، وعميق معناها ، قول « المرار ابن منقذ » يصف ناقته :

راضها الرائضُ ثمّ استُعفيتْ لقرى الهمّ إذا ما يحتضر (٢)

فقد تصور الهم ضيفا يقبل عليه فلا مفر من أن يقريه ، وما قراه إلا ناقته ، حتى إذا نزل به واحتضره ركبها وتحرك بها فتهزل عندئذ ، لأن ذلك الهم نفسه هو الذى يجعله يتحرك بها ، وهى استعارة غاية فى اللطف والندرة لا تدرك إلا بعد طول تفكير وتأمل .

ومنها أيضا قول النابغة :

وصدر أراحَ الليلُ عازبَ همّهِ تضاعفَ فيه الحزنُ من كلّ جانبِ (٣)

---

(١) العقد الفريد : جـ٥ / ص ١٤١ ، ١٤٢ .

(٢) المفضليات للضبى / قصيدة ١٦ / ص ٨٦ (واستعفيت تركت لم تركب حتى تعفو أى يكثر لحمها) .

(٣) ديوان النابغة ط دار المعارف . / قصيدة (٣)

فالهموم عازبة عنه فى النهار ، وإذا حـل الليل تجمعت فى صدره وتزاحمت ، بالضبط كما ترد أو تريح الرعاة السائمة بالليل إلى أماكنها ، وما هذا إلا تصوير دقيق لخلجات النفس ، إن الشاعر يستجمع فى سبيل ذلك جميـع قواه الوجدانية والعقلية معا لتبدو الصورة دقيقة عميقة ومؤثرة طريفة ، تدعو إلى طول تفكير وتأمل لفهمها وتصورها ، ذلك لأنها نبتت فى ذهن الشاعر بعد تـأمل وتدبر مما جعلها خاصة به ، وما حـدا بالمرزبانى فى موشحه إلى القول فى تعليقه الموجز عليها .

« وهو أول من وصف الهموم متزايدة بالليل وتبعه الناس ... والشعراء على هذا المعنى متفقون ، ولم يشذ عنهم إلا أحذقهم شعرا » (١) .

إن هذه الاستعارات الخاصية التى تشد بحذق أصحابهـا من الجاهليين لم تكن خاصية إلا لأنها لم تنب عن الذوق ، كما أنها نهجت نهجا فريدا فى صياغتها ، بذل صاحبها فى سبيلها الوقت والجهد واختصها بتخيل عميق وإتقان فريد ، إنه « التخيل الابتكارى » أو « الإنشائى الاختراعى » الـذى تحدث عنه النقاد (٢) ، وهو استحضار صور أشياء لم يسبق ادراكها فى جملتها إدراكا حسيا فيما سبق وهذا هو التخيل بمعناه الخاص ، الذى لا يرقى إليه إلا من سما إدراكهم وقوى تفـكيرهم ، إنها الصلة الوثيقة بين اللفظ وما استعير له ، ثم إن هذه الصلة هى عيار الاستعارة فى عمود الشعر لدى النقاد العرب من أمثال الجرجانى والمرزوقى ، وفيه جعلت الاستعارة الجاهلية المثل الذى يقتدى فى هذه الصلة مما سيتضح لنا فى الباب الثالث بإذن الله .

---

(١) المرزبانى / الموشح . ص ٣٣ ، ٣٤ .

(٢) انظر دراسات فى علم النفس الأدبى / ص ٣٤ .

وباختصار إن هذه الصلة تجلت فيها انفعالات الجاهلي وإحساساته ، فقد تصور ما يحيط به تصورا كاملا فاستعرض الأشياء الجامدة كأنها مخلوقات انسانية أو مخلوقات حية متصرفة بوجه عام ، وذلك كله بسبب ما سيطر عليه من ميل وجدانى ، أو اندماج وجدانى بين الطبيعة وفكره وهذا الاندماج ينقلنا بدوره من حياتنا فى نظامها العادى إلى نوع آخر من الحياة تتعمق فيها صلتنا بما حولنا فنشعر بأن الواقع جزء منا وأننا جزء منه ، وهذه الأمور مما سنبحثه عندما سنتحدث عن ارتباط الاستعارة الجاهلية بكيان شاعرها .

إن هذه الصلة التى نتحدث عنها ، إذا انبتت أضحت الاستعارة مبتذلة ضعيفة أو بمعنى آخر غير مفيدة ، خيالها ضحل سقيم.

والأدب الجاهلى يكاد يخلو من مثل هذه الاستعارات التى لا نجد فيها رابطة بين اللفظ وما استعير له ، ولعل هذا راجع إلى طبيعة الحس الجاهلى الذى لم يتعود الزيف ، وقلما نأى عن الطبع الاصيل فى صناعة الشعر مما أبعده عن التكلف الممقوت والتصنيع والغموض ، وهذا الحكم يؤيده استقراؤنا للعديد من الاستعارات الجاهلية مما تخلل مادة هذا البحث ، وتؤيده أيضا النظرة العامة والمفهومة عن أدب هذه الفترة من تاريخنا الأدبى.

لقد جمع بعض نقادنا القدامى طائفة من الاستعارات الجاهلية مما كان فى نظرهم غير مفيد مستهجن ، فأوردوا قول « أوس بن حجر » :

وذات هدم عارٍ نواشرُها تُصْمِتُ بالماءِ تولَباً جدِعَا(١)

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر / ص١٠٤ ، أمالى القالى : (الذيل)/ص ٣٥، ٣٦ ، المرزبانى / الموشح / ط أولى ص ٨٨ ، ١٣١ ، ط ٢ / ص ٥٧ ، ٥٨ .

وفيه أفحش أوس بالاستعارة ، بأن سمى الصبي تولبا ، وهو ولد الحمار .

وقول «تأبط شرا» :

نحزُّ رقابَهم حتى صدَعنَا وأنفُ الموتِ منخَرُهُ رَثيم(١)

فجعل للموت أنفا ومنخرا رثيا ، والرثيم الذي أدمته الحجارة .

وقول «معقل بن خويلد الهذلي» :

تخاصمُ قوما لا تلقَّى جوابَهم وقد أخذَتْ من أنفِ لحيتك اليدُ(٢)

يريد قبضت على طرف لحيتك كما يفعل المهموم ، فقد استعار للحية أنفا .

وقول «الحطيئة» يمدح «بغيضا» :

عطفُوا عليك بغير آصرةٍ فقد عظُم الأواصر
وهم سقَوْني المحضَ إذ قلُصت عن الماءِ المشافِر(٣)

يقول : إن شفتيه ارتفعت عن الماء من برده حينما كان يشربه في الشتاء ، أما الآن فهو يشرب اللبن الحليب لم يخالط بشيء ، فقد استعار المشفر للإنسان مع أنه للبعير في الأصل .

وبعد فأقول:

أليس في هذه الاستعارات المكروهة نوع من الرمز ، فعندما يربط أوس

---

(١) الآمدي / الموازنة (ط٣) محي الدين / ص ٢٤٠ .
أبو هلال العسكري / الصناعتين (ط أولى) ص ٢٣٣ ، (ط ثانية)/ص٣٠٩
(٢) ديوان الهذليين / القسم الثاني / ص ١٦٦ ، ط٢/ ص ٢١٠ .
(٣) ديوان الحطيئة بشرح بن السكيت / ص ١٧٤ ، ١٧٧ - (والمحض اللبن الخالص) .

بين الصبي والتولب ، فلاشك أن صلة واضحة كانت تجمع هذا الطفل الذى يتحدث عنه والتولب المشبه به ، ولو لا ذلك لما حدثت المشابهة بوساطة الاستعارة على هذا الوجه . المسألة إذن راجعة إلى الموقف النفسى . وكذلك الأمر فى قول تأبط شرا ، حيث جعل للموت منخرا رئيما ، فلم لا يكون الموت ذو المنخر الرئيم — الذى أدمته الحجارة — صورة رمزية من صور قوة انتصار القوم وعنف غلبتهم ، فقد قتلوا أعداءهم ، وصور القتلى بدت وكأنها صورة الموت نفسه حطمت أنفه وفى تجسيد الموت على هذه الصورة تتويج لحياتهم التى هى بمنأى عن كل سوء .

وكذلك عندما يجعل « معقل بن خويلد الهذلى » للحية أنفا ، وكأن لحيته شخص آخر إنه التشخيص الذى يعطى الصورة قوة ، وجمالا . ونحن نحس مع الشاعر بمزيد من الإطراق فى التفكير والانسياب معه ، عندما يطالعنا بالصورة على هذا الشكل .

ولم نرفض استعارة المشافر للشفة ؟ ، وقد كان للبعير فى حياة الجاهلى شأن أى شأن ، فهو يرى فيه صورة كل شىء ، وإذا رأى فى نفسه شيئا شبيها به ، فهو راض بلا شك ، ونحن راضون معه أيضا .

إنها رموز تتعلق بأمور نفسية كما قلت ، لجأ إليها الشاعر الجاهلى فى استعاراته كما لجأ إليها السرياليون ونادوا بها فى عصرنا الحديث .

« إنما استعارت العرب المعنى لما هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه » (١) .

---

(١) الموازنة / ط٣ / ص ٢٣٤ .

ثم إن لاستعارة تجرى فى كيفية استعمالها على أوجه :

أولها : استعارة المحسوس للمحسوس : كقوله تعالى : « وتركنا بعضهم يومئذ يموج فى بعض » فالموجان حركة الماء فى الأصل ، فاستعير للقلق والفشل والاضطراب ، ومن هذا قوله تعالى : ـ « إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم » (١) . فالمستعار منه المرأة التى لا تلد ولدا ، والمستعار له الريح ، لأنها لا تصلح ولا ينمو بها نبات ، وقوله تعالى : « وآية لهم الليل نسلخ منه النهار » فالمستعار له خروج النهار من ظلمة الليل ، والمستعار منه ظهور المسلوخ من جلدته ، فلما كان النهار من شدة الاتصال بالليل كاتصال الجلد بالمسلوخ منه لا جرم حسنت الاستعارة ، وهو باب واسع فى كتاب الله تعالى والسنة الشريفة (٢) ، وقوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا » فالمستعار منه النار والمستعار له هو الشيب (٣) .

ومن أمثلتها فى الشعر الجاهلى قول « امرىء القيس » :

وألبسُ للحربِ أثوابَهـا وأركبُ للرَّوعِ طِرْفًا عَتِيدا (٤)

فقد استعار الثوب للروع بجامع الدخول فى كل ، (وهما حسيان) .

وقول « المرار بن منقذ » متغزلا :

---

(١) نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز / ص ١٠٠ .

(٢) ، (٣) الطراز / جـ١ / ٢٤٤ .

الإتقان / (جـ٢) / (ط٢) / ص ٤٤ .

(٤) ديوانه (ط٣ دار المعارف) / ص ٢٥٢ .

تهلك المدارة فى أفنانه فإذا ما أرسلته ينخفس (١)

فقد استعار الشاعر شعر صاحبته أفنان الشجرة أى أغصانها بجامع الطول، والجمال والنعومة.

وقول «بشامة بن عمرو» فى تحريض قومه على القتال:

ومن نسج داود موضونة ترى للقواضب فيها صليلا (٢)

فقد استعار الرؤية للسماع بجامع الإحساس فى كل، وهما حسيان.

كقول المسيب بن علس:

ولهم قد دعوا دعوة سيتبعها ذنب أهلب (٣)

فقد استعار الذنب الأهلب أى كثير الشعر لمدد الجيش الغفير وكلاهما محسوسان.

ولشاعر جاهلى فى وصف فرس:

وأحمر كالديباج أما سماؤه فريا وأما أرضه فمحول (٤)

فقد استعار السماء لظهره، والأرض لأسفله، يريد قوائمه.

وكقول «الأعشى» ميمون بن قيس:

فتنازعا سر الحديث فأنكرت فنزا لربها

---

(١) المفضليات للضبي: ص ٩٠ / قصيدة رقم ١٦.

(٢) السابق: ص ٥٩ / قصيدة رقم ١٠.

(٣) الصناعتين (ط ١) / ص ٢١٨.

(٤) العقد الفريد / ج١ / ص ١٨٥.

عَضْبُ اللسانِ مُثَقَّفٌ فَطِنٌ لِمَا يعنى بها (١)

فقد شبة اللسان بسيف حاد على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية.

وكقول «أبى الطمحان القينى»:

وُجُوهٌ لو أن المُدْلِجين اعتشَوا بها
صَدَعن الدُّجى حتى تَرَى الليلَ ينجلى (٢)

فالمستعار منه الصدع أو الكسر للزجاج وغيره وهو حسى، والمستعار له التغيير والتأثير المتمثل فى تحويل الليل إلى نور والظلمة إلى ضياء.

وقول النابغة يصف زوجة النعمان:

نظرتْ إليك بحاجة لم تقضها نَظَرَ السَّقيم إلى وجوه العُوَّدِ
تجلو بقادمتىْ حمامة أيكَةٍ برداً أُسِفَّ لثاتُهُ بالإثْمِدِ
كالأقحُوان غداةَ غِبِّ سمائِه جفَّتْ أعاليه وأسفلُه نَدِى (٣)

فالقوادم الريش المقدم فى جناح الطائر، ويكون شديد السواد، فقد استعار لشفتيها قادمتى حمامة بجامع السواد، واستعار لبياض ثغرها أيضاً البرد، ومن خلال الاستعارة هنا شبه الشىء بالشىء لونا وصورة.

وقول أمرىء القيس:

فلما تنازعْنا الحديثَ وأسمحَتْ هَصَرْتُ بغُصْنٍ ذى شماريخَ ميَّالِ (٤)

---

(١) ديوان الأعشى: بتحقيق د. محمد محمد حسين / ص ٢٨٩.
(٢) أمالى المرتضى / حـ ١ / ١٨٧.
(٣) ديوانه (ط بيروت) / ص ٤٠، ابن طباطبا فى عيار الشعر/ص١٩.
(٤) ديوان امرىء القيس / ط ٢ دار المعارف / ص ٣٢.

فقد استعار لجسم حبيبته الغصن لنعمته وتثنيه ، واستعار أيضاً لشعرها شمارخ النخل لتداخله وغزارته .

ثانيها : استعارة المحسوس للمعقول : (١) ، منها قوله تعالى : (بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه) ، فالقذف والدمغ مستعاران ، وهما محسوسان والمستعار الحق ، والباطل والجامع الإعدام والإذهاب ، وهى أمور عقلية (٢)

وقوله تعالى : (مسَّتهم البأساءُ والضَّراءُ وزُلزلوا) ، وأصل « الزلزلة » التحريك بالعنف والشدة ، ثم يستعار لشدة ما نالهم من العذاب (٣) ، ومنه قوله تعالى (فاصدَعْ بما تؤمر) فالمستعار منه فى الآية صدع الزجاج أى كسرها وهو حسى ؛ والمستعار له تبليغ الرسالة وهو أمر عقلى ، والجامع بينهما هو التأثير فى كل منهما وهو أمر عقلى (٤) .

ومنه قوله تعالى : (فنبذُوه وراءَ ظهُورهم) فالنبذ فى الأصل يستعمل فى إلقاء الشىء عن اليد ، ثم استعير فى الأمر المعقول المتناسى حاله والجامع بينهما اشتراكهما فى الزوال عن التحفظ والإيقاظ (٥) .

ومنه قوله تعالى : (أفمن أسس بنيانه على تقـــوى) البنيان مستعار وأصله

---

(١) الطراز / حـ١ / ٢٤٥ .

(٢) نهاية الإيجاز / ص ١٠١ ، لطراز حـ١ /٢٤٥ السيوطى الإتقان ، حـ٢ / ط ٢ / ٤٥ .

(٣) نهاية الإيجاز / ١٠١ ، الطراز للعلوى / حـ١ / ٢٤ الإتقان للسيوطى / حـ٢ / ط٢ / ٤٠ .

(٤) الطراز / حـ١ / ٢٤٤ .

(٥) نهاية الإيجاز / ١٠١ ، العلوى / الطراز / حـ١ / ٢٤٥ .

للحيطان ، وقوله تعالى : (ويبغُـو نها عـوجا) ، والعوج مستعار ، وقـوله : (ألم تَرَ أنهم فى كل واد يهيمون) ، الوادى هنا مستعار ، وكذلك الهيمان وهـو على غاية الإفصاح (١) .

ومن أمثلتها فى الشعر الجاهلى قول « عمرو بن كلثوم » من معلقته .

وقد هرَّت كلابُ الحىِّ منّـا وَشذَّبنا قَتادةَ من يَلينـا (٢)

والقتاد شجر ذو شوك واحدتها قتادة ، والتشذيب نفى الشوك والأغصان الزائدة ، يقول : قد لبسنا الأسلحة حتى أنكرتنا الكلاب وهرت لإنكارها إيانا وقد كسرنا شوكة من يقرب من أعدائنا.

فقد استعار للهزيمة والإذلال كسر الشوكة وتشذيب القتادة .

وقوله « الحطيئة » فى قصيدة يمدح فيها « علقمة بن علاثة بن عوف بن الأحوص » :

ورِثتَ تُراثَ الأحوَصين فلم يَضِع إلى أبَوَى طُفَيلٍ مالكٍ وعَقيلِ

فما ينظرُ الحكامُ بالفصلِ بعدما بدا واضحٌ ذو غرةٍ وحُجُولِ (٣)

يخاطب بهذا « علقمة » : يريد حفظت تراث أبيك وعمك . فلم تضعه لابنى طفيل ولكن حويته دونهما ، « ومالك وعقيل ، أخوا عامر بن الطفيل » .

ثم يتحدث عن حكم المنافرة بقوله . بدا واضح ، تلك التى كانت بين علقمة

---

(١) نهاية الإيجاز / ص ١٠١ .

(٢) المعلقات السبع / ص ١٢٣ (ط . بيروت) .

(٣) ديوان الحطيئة (بشرح ابن السكيت) / ص ٩ ، ص ١٥ (الأحوصان جعفر بن كلاب وابنه عمرو بن الأحوص) .

ابن علاثة وعامر بن الطفيل ، ثم يستعير لظهور الحق فى قضية المنافرة الغرة والتحجيل، والغرة بياض فى جبهة الفرس والتحجيل بياض فى قوامه .

وقال « عبد الله بن عنمة (بالعين) وهو شاعر إسلامى مخضرم شهد القادسية

أبلغْ بنى الحارث المرجوَّ نصرُهُمُ والدهرُ يحدِثُ بعدَ المرَّةِ الحالا(١)

والمعنى أبلغ رسالتى لهؤلاء القوم الذين رجى معرفتهم ، وطمع فى نصرهم وذمهم والدهر ذو غير وتلون فيتعقب فيه الشدة لين والقوة ضعف والعزة ذل ، وقيل إن الحال هو التراب اللين (وهو محسوس) ، فاستعاره للضعف واللين وهما عقليان .

وقول « الخنساء » فى رثائها أخاها صخرا :

فقدْ خلىْ أبو أوفىَ خلالاً علىَّ فكلّها دخلت شعابى (٢)

فقد شبهت « على سبيل الاستعارة » جوانب نفسها وتصرفاتها بالشعاب بجامع التعدد .

وقول « متمم بن نويرة » معاتبا :

صرمتْ زنيبةُ حبلَ من لا يقطع حبلَ الخليلِ وللأمانةَ تفجعُ (٣)

فقد استعار الحبل للعهد والحب والود الذى كان بينه وبينها ، يريد أن يقول إنها تفجع أمانة نفسها إن قطعت وده وعهده معها .

---

(١) شرح ديوان الحماسة / ج٢ / ص ٥٨٢ .

(٢) الديوان (ط بيروت) / سنة ١٩٦٣ / ص ١٢ (وأبو أوفى كنية صخر) .

(٣) المفضليات / قصيدة ٩ / ص ٤٨ .

ويستعير «امرؤ القيس» الحبل للوصال والارتباط بينه وبين صاحبته، ولكن بطريقة أخرى فقد شبه تغير موقفها منه وما حدث من قطيعة وفتور للعلاقة بينهما، شبه ذلك بحبل رثت معاقده وصلاته حيث يقول:

تنكرت ليلى عن الوصالِ ونأت ورثَّ معاقدُ الحبلِ (١)

ويقول «الأسود بن يعفر»:

فأدِّ حقوقَ قومك واجتنبهم ولا يطمع بك العزُّ الفطير (٢)

أراد عزاً ليس بالمحكم كفطير العجين على سبيل استعارة المحسوس للمعقول، والفطير فى غير ذا: «الجلد الذى لم يدبغ».

ويقول «عمرو بن كلثوم» فى معلقته:

فإن قناتنا يا عمرو أعيَتْ على الأعداءِ قَبلكَ أن تلينا (٣)

فالعرب تستعير للقوة والعظمة والمنعة إسم القناة، وهى استعارة تصريحية استعير فيها المحسوس وهو القناة للمعقول متمثلا فى العزة أو الغلبة والمكيدة، فالشاعر يريد أن يقول:

إن مكانتهم وجانبهم وقوتهم منيعة لا ترام فهى بمثابة سلاح قوى يأبى أن يتحطم.

---

(١) ديوان امرىء القيس: ط دار المعارف / ص ٢٠٣.

(٢) ابن المعتز: البديع: ص ٢٩، ٣٠، أبو هلال: الصناعتين (ط ١) / ص ٢١٨.

(٣) المعلقات / معلقة عمرو بن كلثوم.

ويقول « المرار بن منقذ » معتزاً بذكريات شبابه ولهوه :

وتعللت وبالي ناعـــم بغزال أحور العينين غر (١)

وأصل العلل الشرب مرة بعد مرة ، فاستعاره لتمتعه بحبيبته المرة بعد الأخرى .

ويقول « سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة » جد طرفه بن العبد في الحرب :

من صد عن نيرانهـا فأنا ابن قيس لا براح (٢)

فقد استعار النيران لمضار الحرب وبلواها مما يكون أثره في النفس شديدا .

ويقول « النابغة الجعدى » :

أتيت رسول الله إذ جاء بالهـدى ويتلو كتاباً كالمجرة نيرا

بلغنـا السماء مجدنا وسناءنا وإنا لنرجو فوق ذلك مظهرا

ولا خير في حلم إذا لم يكن له بوادر تحمى صفوه أن يكدرا (٣)

فقد استعار الماء لصفاء الحلم .

ثالثها : استعارة المعقول للمعقول : كقوله تعالى : (من بعثنا من مرقدنا) ، فاستعار الرقاد للموت ، وكلاهما أمر معقول ، وقوله تعالى (ولما سكت عن موسى الغضب) ، والسكوت وزوال الغضب ، وصفان معقولان (٤) ، وقوله تعالى :

---

(١) المفضليات : ص ٨٣ / قصيدة (١٦) .

(٢) شرح ديوان الحماسة / ج٢ / ص ٥٠٠ .

(٣) ديوان النابغة الجعدى : ط أولى . نشر المكتب الإسلامى بدمشق ١٩٦٤ / ص ٧٣ .

(٤) الطراز / ج١ ج ٢٤٤ .

(تكادُ تَمَيَّزُ مِنَ الغيظِ)، فالغيظ أمر معقول مستعار للحالة المتوهمة للنار لإرادة الانتقام بلسان الحال من العصاة (١) .

ومن أمثلتها قول الخنساء في الناقة : (٢) .

وقد جعلتْ في نفسها أنْ تخافَه ... وليس لها منه سلامٌ ولا حربُ

فقد استعارت السلام لحالة هدوء صاحبها وحسن معاملته . والحرب لحالة غيظه وثورته وانفعاله .

وقول عمرو بن كلثوم : (٣)

ألا أبلغ النعمانَ عنّي رسالةً ... فمجدُكَ حَوْلِيٌّ، ولؤمُكَ قارحُ

فحولي أي أتى عليه حول ، واستعارة الحول هنا لحداثة المجد وقرب نشأته وحلوله ، (أما اللؤم القارح ، فيدخل في استعارة المحسوس للمعقول) ، والقارح من الإبل ما أتى عليه خمس سنين ، أي أن لؤمه قديم متأصل كهل .

رابعها : استعارة المعقول للمحسوس (٤) : كقوله تعالى « إنا لما طغى الماء » فالمستعار منه التكبير والعلو ، والمستعار له هو ظهور الماء وكثرته ، والجامع بينهما خروج الحد في الاستعلاء المفرط المضر (٥) .

ومنه قوله تعالى : « حتى تضعَ الحربُ أوزارَها » فالوضع والوزر معنيان

---

(١) الطراز / حـ١ / ٢٤٥ .

(٢) ديوان الخنساء (ط بيروت ١٩٦٣) / ص ٩ :

(٣) ابن المعتز / البديع / ص ٣١ ، الصناعتين (ط ١) / ص ٢١٩ .

(٤) نهاية الإيجاز / ص ١٠٢ .

(٥) السابق / ص ١٠٢ .

معقولان استعيرا للحرب وهي محسوسة (١) .

ومنها قول الأعشى (ميمون بن قيس) :

وأعــــددتُ للحرب أوزارَها   رماحاً طوالاً وخيلاً ذُكُورا(٢)

فالأوزار استعيرت لأسلحة الحرب وعددها .

الاستعارة المركبة :

والاستعارة مفردة كما سبق ، وقد تكون مركبة ، وقد تسمى في حـــالة التركيب « التمثيل » أو المماثلة أو « الاستعارة التمثيلية » ، وهي مجاز مركب علاقته المشابهة ، يقول القزويني (الخطيب) :

(المجاز المركب هو اللفظ المركب المستعمل فيما شبه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه ، أي تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى ثم تدخل المشبهة في جنس المشبه بها مبالغة في التشبيه فتذكر بلفظها من غير تغيير بوجه من الوجوه) (٣) .

ولقد نبه عبد القاهر إلى ضرورة ملاحظة الفرق بين الاستعارة في المفرد والاستعارة في التركيب فيما رأيته يقول فيه (٤) :

---

(١) الطراز / حـ١ / ٢٤٦ ، نهاية الإيجاز /١٠٢ .

(٢) الصناعتين (ط ١) / ص ١٠٧ .

(٣) الإيضاح / حـ٢ / ص ١٧٣ .

(٤) الأسرار / ص ٢٢٥ .

والميداني / مجمع الأمثال / حـ٢ / ص ٩ .

(اعلم أنك تجد الاسم وقد وقع من نظم الكلام الموقع الذى يقتضى كونه مستعارا ثم لا يكون مستعارا ، وذلك لأن التشبيه المقصود منوط به مع غيره وليس له شبه ينفرد به ، لأن الشبه يجىء منتزعا من مجموع جملة من الكلام فن ذلك قول داود بن على حين خطب فقال : شكرا شكرا ، إنا والله ماخرجنا لنحفر فيكم نهرا ، ولا لنبنى فيكم قصرا ، أظن عدو الله أن لن نظفر به إن روخى له فى زمامه حتى عثر فى فضل خطـــامه ؟ فالآن عاد الأمر إلى نصابه وطلعت الشمس من مطلعها ، والآن قد أخذ القوس باريها ، وعاد النبل إلى النزعة ، ورجع الأمر إلى مستقره فى أهل بيت الرأفة والرحمة) (١) .

والجامع لها يكون أهدى إلى توفية الخلافة ، وأعرف بما يحفظ مصارفها عن الخلل ، وأن يراعى فى سياسته الخلق بالأمر والنهى التى هى المقصود منها، ترتيبا ووزنا تقع به الأفعال مواقعها من الصواب ، كما أن العارف بالقوس يراعى فى تسوية جوانبها وإقامة وترها وكيفية نزعتها ، ووضع السهم الموضع الخاص منها مايوجب فى سهامه أن تصيب الأغراض وتقرطس فى الأهداف، وتقع فى المقاتل وتصيب شاكلة الرمى (٢) .

وهكذا قول القائل - وقد سمع كلاما حسنا من رجل دميم . « عسل طيب فى ظرف سوء » ليس « عسل » هاهنا على حدة فى قولك : « ألفاظه عسل » لأنه لم يقصد إلى بيان حال اللفظ الحسن ، وتشبيهه بالعسل فى هذا الكلام » الحسن مع

---

(١) الخطام : حبل يجعل فى عنق البعير ويثنى فى خطمه ، وكل مايوضع فى مخطم البعير (أنفه) إنما ليقتاد به .

(٢) تقرطس : يصيب القرطاس وهو الهدف ، والشاكلة الخاصرة . والرمى الصيد المرمى وتقولها العرب الرمية (انظر الأسرار لعبد القاهر / ص ٢٥٥).

المتكلم المشنوءفى منظره، وإنما قصد إلى قياس باجتماع فضل المخبر مع نقص المنظر، بالشبه المؤانف من العسل، والظرف، ألا ترى أن الذى يقابل الرجل هو «ظرف سوء»؟ وظرف سوءلايصلح تشبيه الرجل به على الانفراد، لأن الدمامة لاتعطيه صفة الظرف. من حيث هى دمامة، ما لم يتقدم شيء يشبه ما فى الظرف من الكلام الحسن، أوالخلق الجميل، أوسائر المعانى التى تجعل الأشخاص أوعية لها، فمن حقك أن تحافظ على هـــذا الأصل، وهو أن الشبه إذا كان موجودا فى الشيء على الانفراد من غير أن يكون نتيجة بينه وبين شيء آخر فالاسم مستعار لما أخذ الشبه منه كالنور للعلم، والظلمة للجهل، والشمس للوجه الجميل، أو الرجل النبيه الجليل، وإذا لم تكن نسبة الشبه إلى الشيء على الانفراد وكان مركبا من حاله مع غيره فليس الاسم بمستعار ولكن مجموع الكلام مثل(١)

ومتى اشتهرت الاستعارة التمثيلية وكثر استعمالها وفشاصارت مثلا والأمثال لاتغير، فلا يلتفت فيها إلى مضاربها إفرادا وتثنية وجمعا، وتذكيرا وتأنيثا بل يشبه المثل بمورده، فينقل لفظه كما هو بلا تصرف(٢)، فتقول لرجال ضيعوا الفرصة على أنفسهم، ثم جاءوا يطلبونها: (الصيف ضيعت اللبن) بتاء مكسورة لأنه فى الأصل خطاب لامرأة ( ).

---

(١)، (٢) الإيضاح / حـ٣ / ١٧٢ ونجد ذلك لدى أرسطو عندما يقول: «الأمثال استعارة، لأنها استعارة حالة من نوع إلى نوع كأن تقول فى رجل أراد أن يجلب لنفسه نفعا بعمله فـــكانت عاقبته الخسران رجل الكرباتوس وأرانبه، (انظر الخطابة لأرسطو - ١٣، ١٤).

وأصل المثل أن ذلك الرجل جلب فى الجزيرة أرانب بغية النفع فكانت سبب الطاعون (د. غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - ١٤٦).

(٣)أمثال الميدانى حـ٢- ص٦٨

ولعلى أرى أن السبب فى عدم قبول المثل للتغيير راجع إلى كونه استعارة والاستعارة يجب أن تكون لفظ المشبه به المستعمل فى المشبه، فلو تطرق أى تغيير إلى المثل لما كان لفظ المشبه به بعينه فلا يكون استعارة.

والأمثال مرآة تنعكس عليها عادات الشعوب وسلوكها، وأخلاقها؛ وتقاليدها وهى معين لاينضب لمن يريد دراسة المجتمع؛ أو اللغة؛ أو العادات الشعبية عند أمة من الأمم. وها هو ذا ابن عبد ربه يصفها فى كتابه العقد الفريد بأنها (وشى الكلام وجوهر اللفظ، وحلى المعانى، والتى تخيرتها العرب وقدمتها العجم ونطق بها فى كل زمان وعلى كل لسان فهى أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسر شىء مسيرها؛ ولاعم عمومها حتى قيل أسير من مثل) (١) كما قال ابن المقفع فيها: «إذا جعل الكلام، مثلا كان أوضح للمنطق وآنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث (٢).

ولما كان المثل السائر فيه غرابة استعير لفظ المثل للحال أو الصفة أو القصة إذا كان لها شأن وفيها غرابة، وهو فى القرآن الكريم كثير، كقوله تعالى: ـ (مثلهم كمثل الذى استوقد نارا) أى حالهم العجيبة الشأن كحال الذى استوقد نارا؛ أو كقوله تعالى: (ولله المثل الأعلى) أى الوصف الذى له شأن من العظمة والجلالة؛ وقوله تعالى: (مثلهم فى التوراة) أى صفتهم وشأنهم المتعجب منه؛ وكقوله تعالى: (مثل الجنة التى وعد المتقون)؛ أى فيما قصصنا عليك

(١) العقد الفريد ـ حـ٣ـ ص ٦٣.

(٢) مجمع الأمثال ـ حـ١ ـ ص ٦٠٥

من العجائب قصة الجنة المحببة ثم أخذ فى بيان عجائبها إلى غير ذلك (١) .

وقال المبرد : (والمثل مأخوذ من المثال وهو قول سائر يشبه به حال الثانى بالأول والأصل فيه التشبيه كما قلنا ؛ فقولهم . (مثل بين يديه) إذا انتصب معناه أشبه الصورة المنتصبة ؛ و « فلان أمثل من فلان » أى أشبه بماله من الفضل والمثال القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول ، فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول كقول كعب بن زهير :

كانت « مواعيدُ عرقوب » لها مثلاً   وما مواعيدُها إلاّ الأباطيلُ

فمواعيد عرقوب علم لكل ما لايصح من المواعيد .

وقال ابن السكيت : المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له ، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ شبهوه بالمثال الذى يعمل عليه غيره (٢) .

وقال غيرهم: سميت الحكم القائم صدقها فى العقول أمثالا لانتصاب صورها فى العقول مشتقة من المثول الذى هو الانتصاب لأنه ماثل لخاطر الإنسان أبدا يتأسى به ويعظه ويزجره ، وقال ابراهيم النظام يجتمع فى المثل أربعة لاتجتمع فى غيره من الكلام ، إيجاز اللفظ ، وإصابة المعنى ، وحسن التشبيه ، وجودة الكناية ،

---

(١) الإيضاح - حـ٢ - ص ١٧٦ ، العمدة - حـ١ - ط١ - ص ١٨٩، ١٩٠ .
مع ملاحظة أن مورد المثل ويقال له « أصل المثل » وهو معناه الحقيق الذى استعمل فيه أول مرة يسمى « المستعار منه » - ومضرب المثل (بفتح الميم وكسر الراء) أى الحالة التى استعمل فيها المثل بعد استعمال قائلة الأول لشبه فى الصورة وتوافق فى المعنى مع اختلاف فى اللفظ يسمى « المستعار له » أو « المشبه »

(٢) الميدانى : مجمع الأمثال - حـ١ - ص٥ ، ٦ -
وفى فصل المقال فى شرح كتاب الأمثال لأبى عبيد البكرى - ص١١٣

فهو نهاية البلاغة (١) .

ويجمل القول أن صور الاستعارة التى رأيناها فى السابق مما عرضناه واقعة فى اللفظ المفرد ووجه الشبه فى تشبيهها الذى بنيت عليه لفظ مفرد ، ولكن قد تقع صورة الاستعارة فى تركيب استعمل فى غير ما وضع له لعلاقة المشابهة ، ويكون وجه الشبه فى هذه الصورة هيئة منتزعة من عدة أمور ، وتسمى تلك الصورة وما على شاكلتها استعارة تمثيلية فقولنا لمن يحـــاول أمرا لاقبل له به : « إنك تبتغى الصيد فى عريسة الأسد » ، فالتشبيه فيه لم يقع بين مفردين لأننا شبهنا هيئة من يحاول أمرا لاقبل له به بهيئة من يبتغى الصيد فى بيت الأسد ، ثم حذفنا المشبه وأبقينا المشبه به على صورة الاستعارة التمثيلية والجامع طلب الشىء من غير وجهه .

وقول المتنبى :

ومن يكُ ذا فمٍ مرٍّ مريضٍ ... يجد مرًّا به الماء الزلالا (٢)

فإذا أمعنا النظر فيه عرفنا سبب قوله وهو أنه جواب ، ورد على من عاب شعره ، وقد شبه المتنبى هيئة من ضعف إدراكه الأدبى ، وسخف ذوقه الشعرى فعاب هذه الفرائد الشعرية بهيئة المريض الذى يحس مرارة كل شىء فى فمه حتى الماء الزلال . ثم حذف المشبه وأبقى المشبه به ، فالتشبيه هنا لم يقع بين مفردين بل وقع بين تركيبين على سبيل الاستعارة التمثيلية ، والاستعارة لتمثيلية تصريحية .

---

(١) مجمع الأمثال – جـ١ – ص ٦
وانظر ابن رشيق فى العمدة – جـ١ – ط١ – ص١٨٩ .
(٢) ديوان المتنبي – جـ٢ – ص١٦٥ .

وقـــوله :

إذا اعتاد الفتى خوضَ المنايا فأيسرُ ما تمرُّ به الوُحول (١)

فان حقيقته من كثرت مزاولته جلائل الأعمال هان عليه صغيرها .

ومثله ما كتبه الوليد بن يزيد لما بويع بالخلافة إلى مروان بن محمد ، وقد بلغه أنه يتوقف فى بيعته له .

أما بعد : فإنى أراك تقـــدم رجلا وتؤخر أخرى ، فإذا أتاك كتابى هذا فاعتمد على أيهما شئت . والسلام (٢) .

فقد شبه الوليد صورة تردد مروان فى المبايعة بصورة من تردد فى أمر فتارة يريد الذهاب إليه فيقدم رجلا، وتارة لايريده فيؤخر أخرى ، فاستعمل التركيب الدال على هذه الصورة فى تلك ، ووجه الشبه هو هيئة الإقدام تارة والإحجام أخرى ، وهومنتزع من عدة أمور .

ومن صورها قول الرسول عليه السلام : « إياكم وخضراء الدمـــن » (٣) أراد المرأة الحسناء فى المنبت السوء ، فقد شبه الرسول عليه السلام المرأة الحسناء فى المنبت السوء بما ينبت فى الدمن من الكلأ يكون له غضارة وهو وبىء المرعى منتن الأصل بجامع هيئة الحسن الظاهرى وقبح الأصل فى كل ، واستعمل اللفظ الدال على المشبه به فى المشبه على طريق الاستعارة التمثيلية التصريحية .

---

(١) السابق / ص ١٨ .

(٢) مجمع الأمثال / حـ٢/ ٤٢٨ (موسلد) .

(٣) مجمع الأمثال / حـ١ / ص٣٢ رقم١٢٦ / وفى فصل المقال فى شرح كتاب الأمثال لأبى عبيد البكرى / ص ١٤ .

ومن أمثلتها مما شاع بين الجاهليين وهو كثير عدده قولهم :

(الصيف ضيعت اللبن) (١) ، وإجراء الاستعارة فيه أن يقال ، شبهت هيئة من فرط فى أمر زمن إمكان تحصيله بهيئة المرأة التى طلقت من الشيخ اللابن ورجعت إليه تطلب منه اللبن شتاء بجامع التفريط فى كل واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم : « تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها» (٢) ، وإجـراء الاستعارة أن يقال شبهت هيئة كريم الأصل عـــزيز النفس الذى لايفضل الدنايا على الرزايا عندما نزل به القدم بهيئة المرأة التى تفضل جوعها على إجارتها للإرضاع عند فقرها بجامع ترجيح الضرر على النفع فى كل ، واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم : « أحشفا وسوء كيلة» (٣) ، فقد شبهت هيئة من يظلم مـن وجهين بهيئة رجل باع آخر تمرا رديئا ناقص الكيل بجامع الظلم من وجهـــين فى كل ، واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم : « على أهلها تجنى براقش » (٤) فقد شبه المرء الذى يجر الشر على نفسه وذويه بتصرفه الخاطىء بما أحدثته براقش لأهلها ، وهى كلبة لقوم مـن

---

(١) مجمع الأمثـال /جـ٢/ ص٦٨ .

(٢) مجمع الأمثال / جـ١/ص٢٢برقم٦١٩ وفى فصل المقال : لأبى عبيـــد البكرى / ص ٢٨٩ .

(٣) مجمع الأمثال / جـ١ / ص٣٠٧ رقم ١٠٩٨ .

(٤) مجمع الأمثال ـ جـ٢ ـ ص١٤ برقم ٢٤٦٢٧ .

العرب أغير عليهم فهربوا ومعهم براقش فاتبع القوم آثارهم بنباحها ، فهجموا عليهم فاصطلموهم واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم: (إنك لتحدو بجملٍ ثقّالٍ وتتخطى إلى زَلَقِ المراتب)(١) ويضرب لمن يجمع بين شيئين مكروهين وهو شبيه فى ذلك بهيئة جمل بطيء (ثقال) يسير فى مكان زلق « بالفتح » أى دحض .

وقول « يزيد بن عمرو بن الصعق » الكلابى يريد مناقضة النابغة :

فإنَّ الغَدْرَ قدْ علمتْ معدٌّ بناهُ فى بنى ذُبيانَ بانِ
وإن الفحلَ تُنزَعُ خصيتاه فيصبحُ جافراً قرحَ العجانِ (٢)

والبيت الثانى ضرب مثلا لحال إذلال الفطاحل والفحول من الرجال وتعطيل مواهبهم وكسر شوكتهم بما لايتيح لهم فرصة مبارزة الأقران والتفوق عليهم ،

---

(١) مجمع الأمثال - ج١ - ص ٥٧ رقم ٢٥٧ .

(٢) ديوان النابغة (ط بيروت) سنة ١٩٦٣ - ص١١٩ ، وقدرد يزيد على النابغة يعارضه بمقطوعة منها هذان البيتان ، حيث قال النابغة فى هجوة له :
(يصد الشاعر الثنيان عنى صدود البكر عن قرمٍ هجانِ)
والثنيان : الذى دون السيد أو هو الذى يستثنى فلايلحق بفحول الشعراء ، والبكر الفتى . والقرم . لفحل الكريم من الإبل - والهجان :الأبيض ، فقد جعل نفسه كالفحل الكريم وجعل يزيد كالبكر الصغير أى أنه لايقارنه - والجافر فى بيت يزيد هذا هو الذى عزل عن الضراب، والعجان : ما بين الدبر إلى العضو التناسلي وأراد مناقضته في قوله « صدود البكر ... الخ .

وهذه المعانى لم يذكرها الشاعر صريحة بل مثل لهـــا على سبيل الاستعارة كما هو واضح .

وقول « الهذلول بن كعب العنبرى :

ألستُ أردُّ القرْنَ يركبُ رَدْعَهُ وفيه سِنانٌ ذو غِرارَيْن يابسُ
وأحتملُ الأوْقَ الثقيلَ وأمترى خُلوفَ المنايا حين فرَّ المُغامِسُ (١)

والشاعر هنا يريد أن يقول : ألست المحتمل الأعباء الثقيلة والمستخرج من ضروع المنايا وأخلافها الشر فى الوقت الذى يزلّ فيه المغامس فلا يثبت .

والشاعر فى البيت جعل مُرى الخلوف مثلا لتهييج الشر واستدرار الموت كأنه يستزيد من البلاء ولا يمله .

وإجراء الاستعارة هنا أنه شبه محاولة تهييج الشر وإثارته والاستزادة منه واستدرار الموت والإكثار من البلاء بهيئة مـــن يمسح على الضرع والخلف لاستدرار اللبن من الناقة .

ومن الاستعارة التمثيلية مما ورد فى شعرهم قول زهير :

ومن يعصِ أطرافَ الزِّجاجِ فإنه يطيع العوالىَ ركِّبت كلَّ لهذم(٢) .

أراد أن يقول : من أبى الصلح رضى بالحرب ، فعدل عن لفظه ، وأتى

---

(١) شرح ديوان الحماسة - ح ٢ - ٦٩٩ - أحتمل أرد - أمترى أمســح الأوق الثقل - الخلوف : جمع الخلف وهو ما يقبض عليه الحالب - المغامس أو المعامس (بالعين) هو المحتمل للشرور والبلاوى — والغماس « بالفتح » الحرب الشديدة .

(٢) ديوان زهير (ط . بيروت) / ص٣٤ - من معلقته ،

بالتمثيل فجعل الزج للصلح ، والزج حـــديدة فى أسفل الرمح ـ لأنهم كانوا يستقبلون أعداءهم إذا أرادوا الصلح بأزجـة الرماح ، والعوالى هى التى يكـون فيها السنان للحرب :

وقـــوله :

وهل ينبت الخَطّىَّ إلا وشيجُه

وتُغرسُ إلاَّ فى منابتِها النَّخلُ (١)

وقول طرفة بن العبد :

أبينى أفى يُمنى يديك جعلتنى فأفرحَ أم صيرتنى فى شمالك (٢)

أى أبينى منزلتى عندك ، أوضيعة هى أم رفيعة ، فترك التصريح بذلك وأتى بالتمثيل ذاكرا اليمين ، وجعلها بدلا من الرفعة ، والشمال وجعلها عـــوضا عن الضعة .

وبعبارة أخرى : شبهت هيئة من عظمت منزلته عند صاحبه بهيئة من وضع فى اليد اليمنى تكريما وتقديرا ، وكذلك شبهت حال من هانت منزلته بهيئة من وضع فى اليد اليسرى تحقيرا له ووضعا من قدره .

وقوله :

ستُبدى لك الأيامُ ما كنتَ جاهلاً ويأتيكَ بالأخبارِ من لم تُزوِّد (٣)

يضرب للرجل يتعجل معرفة الخبر .

---

(١) ديوان زهير (ط بيروت .

(٢) كتاب الصناعتين (ط ٢) ـ ص ٣٦٦ .

(٣) السابق ـ ص ٣٠٦ .

وقول الحطيئه :

من يفعل الخيرَ لا يعدمْ جوازيَه   لا يذهب العرفُ بينَ الله والناسِ (١)

أراد لاندم على معروف ، ويضرب للرجل يتردد فى فعل الخير أو يفعله ثم يبدى ندمه على فعله .

ومن طريف ذلك الخيال قول امرىء القيس فى وصف الغيث وماتفعله ريح الصبا فى السحاب :

راحَ تمريه الصَّبا ثم انتحَى   فيه شؤبوبُ جنوبٍ منفجرِ (٢)

والضمير فى تمريه عائد على السحاب ، وقد شبه الشاعر هيئة تحريك الرياح السحاب شيئا فشيئا حتى ينهمر المطر بهيئة الناقة تمرى ويمسح ضرعها ويتلطف فى مُريها - (أو مَريها) بفتح الميم - لتدر اللبن (أو تدُرّ) على سبيل الاستعارة التمثيلية .

ومن الاستعاره التمثيلية أيضا قول «الخنساء» فى رثائها أخاها صخرا :

أعين ألا فابكى لصخرٍ بدِرّه   إذا الخيلُ من طولِ الوجيفِ اقشعرّتِ
إذا زجروها فى الصَّريخِ وطابقت   طِباقَ كلابٍ فى الهراش وهرّتِ

(١) ديوان الحطيئة : بشرح ابن السكيت - ص ٢٨٣ وما بعدها .

(٢) ديوان امرىء القيس : (ط٣ - دار المعارف) - ص ١٤٤ ، ١٤٥ - شؤبوب دفعة المطر وشدته ، ويقال ناقة مَرِىّ إذا كانت تدر على غير ولد ويقال هى (مِرية أو مُرية بالكسر والضم للميم ، وخص الشاعر الصبا لأنها أحد الرياح عند العرب وأجلبها للخير ، ودر يدر ، ويدر بالكسر والضم للدال فى المضارع .

شددتَ عِصابَ الحربِ إذ هيَ مانعٌ فألقتْ برجليها مريًّا فدرّتِ (١)

فقد شبهت هيئته فى استعداده للحرب ومحاولة إخضاعها له ومحاولة تحقيق مراده منها بهيئة من يعصب فخذ الناقة أو أنفها بالحبل لتستجيب له وتدر اللبن . فيتحقق له ما يريد .

وقول « النابغة » يمدح حلفاء قومه من بنى أسد :

تمشى بهم أُدْمٌ كأنّ رحالها عَلَقٌ هُريقَ على مُتونِ صُوارِ

جمعاً يظلُّ به الفضاءُ معضّلاً يدعُ الإكامَ ، وكأنهنّ صحارى (٢)

فقد استعار الشاعر لكثرة هذا الجمع وثقل وطأته ومعاناة الأرض الفضاء منه هيئة المرأة التى نشب ولدها فى بطنها يضنيها ويمرضها وتعانى منه .

ومن هذا القبيل قول « عبيد بن الأبرص » مفتخرا بجيش قومه :

حتى سقيناهم بكأسٍ مُرّةٍ فيها المُثَمَّلُ ناقعـا فليشربوا

بمعضّلٍ لجبٍ كأنّ عقابه فى رأس خرص طائرٌ يتقلّب (٣)

وجـديـر بالذكر أن الاستعارة التمثيلية لا تكون إلا تصريحية ، والتصريحية كما هو معروف من كلامنا السابق هى ما صرح فيها بلفظ المشبه به واستعمل فى المشبه ، كقول « الشماخ » ، « وأبى سعيد بن ضرار القطفانى » ،

---

(١) ديوان الخنساء (ط بيروت ١٩٦٣) - ص ١٦ .

(٢) ديوان النابغة (ط بيروت ١٩٦٣) ص ٦١

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص - تحقيق وشرح د حسين نصار (ط . الحلبى) - ص ٦ « يدع الإكام . الخ بمعنى تصبح الإكام بهذا الجيش مستواة مدقوقة لكثرة مروره بها فتصير كالصحارى » .

وهو من الشعراء المخضرمين : ـ

رأيتُ عرابةَ الأوسيَّ يسمُو إلى العلياءِ منقطعَ القرينِ
إذا ما رايةٌ رفعتْ لمجدٍ تلقاها عرابةُ باليمينِ (١)

فقد شبه هيئة الممدوح فى كسب المحامد بهيئة من يتلقى الشىء بيمينه ، والجامع التمكن والقدرة فى كل ، واستعير المشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التصريحية وهكذا الأمر فى إجراء كل استعارة تمثيلية سبقت .

ولابد فى الاستعارة التمثيلية من القرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلى كما هو الحال فى كل استعارة ، ففى المثال السابق نرى القرينة مقام المدح . و فى قوله تعالى «والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسماوات مطويات بيمينه سبحانه وتعالى عما يشركون » (٢) شبهت هيئة الأرض فى تصرفها تحت أمر الله وانقيادها لتأثير قدرته بهيئة الشىء يأخذه الإنسان بيده ويقبضها عليه فيكون متمكنا منه أشد التمكن واستعير التركيب الدال على الهيئة المشبه بها للهيئة المشبهة على طريق الاستعارة التمثيلية التصريحية ، والقرينة استحالة المعنى الأصلى بالنسبة إلى الذات العلية .

والاستعارة التمثيلية تكون مرشحة ومجردة ومطلقة ، وبمعنى آخر قد يذكر بعد تمام الاستعارة التمثيلية شىء يلائم المستعار له فيكون ذلك مضعفا لتناسى التشبيه الذى بنيت عليه الاستعارة ويسمى ذلك تجريدا ، أى تجريد الاستعارة عما يقويها ، فإن المستعار له « المشبه » صار يذكر ملائمه بعيدا عن دعوى الاتحاد مع المستعار منه « المشبه به » والدخول فى جنسه فمثلا عندما نستعير

---

(١) الأصمعيات

(٢) الزمر / ٦٧

للرجل يجمع بين شيئين مكرهين قولهم : (إنك لتحدو بجمل ثفال وتتخطى إلى زلق المراتب) (١) ونضيف « حتى قاربت نهايتك » ، كنا قد أتينا بما يلائم المستعار له وعلى ذلك تكون الاستعارة مجردة ، أما إذا استبد لنا بهذه العبارة التي جردت فى الاستعارة عبارة أخرى كأن تقول : « فالتمس الجمل السريع والطريق الآمن » ، كنا قد أتينا بما يلائم الهيئة المستعار منها . وعندئذ فالاستعارة مرشحة ، أما إذا تركناها على ما هى عليه دون شىء يلائم الطرفين كانت الاستعارة مطلقة أى أنها أطلقت عما يقويها أو يضعفها من ملائمات المستعار له والمستعار منه .

ولو جئنا بقول الخليفة بن يزيد فى كتابه لمروان بن محمد — والذى أوردناه فى السابق — « إنى أراك تقدم رجلا ، وتؤخر أخرى » وأتبعناه بقـوله : « فإذا أتاك كتابى فاعتمد على أيهما شئت » ، كانت الاستعارة مرشحة ، لأن هذا القول يلائم ويناسب الهيئة المشبه بها (المستعار منه) ، أما إذا أبدلنا بهـذا القـول : « فاعتمد على أيهما شئت » جملة « حتى كددت ذهنك » كانت الاستعارة مجردة مما يقويها ويؤكد ما بنيت عليه من المبالغة ودعوى الاتحاد ، لأن هذا القول يناسب المستعار له « المشبه » وهو التردد المعنوى فى أمر البيعة ، أما لو اقتصرنا على قوله : « أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » فهذه استعارة لم تقرن بشىء ، وتسمى مطلقة .

ونعود فنقول مؤكدين ما سبق أن قلنـاه صدد حديثنا عن الاستعارة فى المفرد ، إن أكمل هـذه الاستعارات الثلاث وأنسبها بمقتضى الحال وأدخلها فى البلاغة هى الاستعارة المرشحة ويليها المطلقة ثم المجردة ، لأنه علم مما سبق أيضا

---

(١) الميدانى ، مجمع الأمثال / جـ١ / ص ٥٦ ويقال جمـال ثفال إذا كان بطيئا ، ومكان زلق بفتح الزاى واللام أى دحض .

أن في الترشيح تناسيا للتشبيه وتقوية للاستعارة ، وأن الإطلاق لم يفـــد الاستعارة قـــوة ولا ضعفا وأن في التجريد تلميحا إلى التشبيه ودلالة عليه من طرف خفي ، وإضعافا لدعوى الاتحاد من أجل هـذا كانت الاستعارات الثلاث في الترتيب على الوجه السابق .

وأخيرا نستطيع القول بأن الشاعر أو الكاتب لاينبغي له الرجوع إلى صنوف ذلك الخيال إلا إذا كان له أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، إذ لا معنى لأن يشبه المرء بما لم يره ، ولا أن يمثل أو يصور شعوره بما لا علم له به ، لأن هـذا يمس صدق الشاعر وأصالته الفنية ، وبيئته الخاصة ، كما أن لكل موقف ملابساته. فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات والأمثال والاستعارات وبين إحساسه لتكثر شواهدها ويتأكد حسنها ، ويتوقى الاقتصار على ذكر المعـــاني التي يغير عليها دون الإبداع فيها والتلطيف لها لئلا تكون كالشيء المعاد المملول (١) .

ويؤكد ابن الأثير عملية المزج هذه عندما رأيته يقول :-

« إنك إذا مثلت الشيء بالشيء ، فإنمـــا تقصد به إثبات الخيال في النفوس بصورة المشبه أو بمعناه وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه »(٢)

هـذه أقسام الاستعارة ، ناقشها البلاغيون والنقاد من خلال حديثهم عنها ، ووضعهم تسمياتها، والأمر الذي يهمنا هنا أن الشعر الجاهلي استوعب هـــذه الأقسام جميعا ، كما هو واضح فيما سقناه من أمثلة ، وإذا كان النقاد والبلاغيون

---

(١) عيار الشعر / ص ٢٣ .

(٢) المثل السائر / ٢٢٦ .

من عرضوا لقضايا الاستعارة قد اعتمدوا فى تحديد هذه الأقسام أكثر ما اعتمدوا على شواهد القرآن الكريم لهدف وقصد دينى هو إثبات إعجاز القرآن وتفوق أسلوبه على غيره من الأساليب إلى حد الإعجاز ، فإن هذه الأقسام على كل حال موجودة ومبثوثة فى أدب الجاهليين شعره ونثره ، ولقد تأكد ذلك بعد وضع المصطلحات وتسمية الأقسام ، ولعل تأخر ذلك عن نشأة الموضوع واستوائه شىء طبيعى فمرحلة التقنين والتقسيم غالبا ما تكون لاحقة للموضوع نفسه ، فقد ينشأ ويستوى بناؤه والمصطلح لم ينشأ بعد .

إن هذا التنوع فى الأقسام تلك التى صاحبت الاستعارة فى الأدب الجاهلى إنما هو دليل قوى على أن الجاهليين استطاعوا أن يهيئوا لمن بعدهم ضروب هذا الفن مع تنوع فى الفكر وتعدد فى مناحى الخيال - استطاعوا أن يثبتوا أنهم يملكون زمام المجاز وهذه القدرة علامة من علامات النبوغ والاستعداد العقلى ، وبمعنى آخر استطاعوا أن يرسموا لمن بعدهم نهج هذا الفن وأصوله وأبوابه ، وكأن بهم قد أرادوا من خلال ذلك أن يثبتوا أن اللغة كانت فى أيديهم طيعة ، وأن الخيال أصيل ، وأن الفكر العربى لم يعزب عنه شىء من ألوان هذا الفن الجميل .

لقد أثبت الجاهليون حقا باستخدامهم هذا الفن العميق والجميل على هذه الشاكلة من تعدد الأقسام وتنوعها . أن فيهم ذاتا نامية بآدابها ولغتها ، بحيث انصبت فى مجازاتها جميع العناصر والحركات النفسية والعقلية ، ومن هنا أصبحت اللغة بينهم بحر الحياة ، إن هذا التغيير والتعدد فى أنماط هذا الشكل الفنى البيانى إنما هو بلا شك متصل أيضا بالأحوال الظاهرة لجماعتهم ولا مراء فى أن الأحوال الظاهرة للجماعة إنما هى مرآة للتغيرات الباطنة فى الأفراد وكأن الاجتماع فى معناه

ليس إلا مجموع آثار العقول والتغيرات النفسية » (١) .

وما أظن هذا التعدد والتنوع لأقسام هذا الفن الواحد لديهم إلا دليلا على تنوع الأفكار وتعدد آثار العقول والأحاسيس . لقد أصبح هذا التعدد فى أقسام هذا القالب الفنى المعقد واتساع وجوه التصرف فى هذه الصورة المركزة معنى وتخيلا ، أصبح ذلك كله دليلا بينا على مدنية هؤلاء القوم وسعة متفيئهم من ظل الاجتماع ؛ معنى ذلك أن هذا التعدد فى أقسام هذا الفن مرتبطا باللغة وطاقاتها المعنوية ، غدا وجها من وجوه التمدن اللغوى عند العرب جروا فيه على سنن طبيعية ثابتة بحيث فرعوا المعانى فروعاً كثيرة بالمجاز والاستعارات متعددة الأقسام متباينة الأشكال ، والتى تنوعت بتنوع المقاصد ، وتلونت بألوان الفكر والحركات النفسية التى كان مدارها دوما على انجذاب الطبع فيهم .

وأخيرا إن هذا التنوع لدليل كبير على نمو الصفات العقلية والباطنية فى الفرد الجاهلى بما تهيأ له من الفضائل التى هى مادة التغيير العقلى فى نموه وإنشائه وهذه الصورة من صور التمدن مما انعكس أثره على اللغة وصورها المجازية الأصيلة كما سبق القول .

---

(١) تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعى / حـ١ / ص ٢١٤ .

الفصل الثالث

أحـــكامها

الحـكم الأول : هل المستعار اللفظ أو المعنى ؟

المشهور أن الاستعارة صفة اللفظ وهو باطل فى رأى الرازى (١) ، بل الحق أن المعنى يعار أولا بوساطة اللفظ (٢) والذى يدل على ذلك وجوه كثيرة أهمها :
أولا : أنه حيث لا يكون نقل الاسم تابعا لنقل المعنى تقديرا لم يكن ذلك استعارة ، ومن هنا فالأعلام لا يصح أن تكون استعارة ، فإذا سمينا انسانا بزيد أو يشكر لا يقال لهذه أنها مستعارة لأن نقلها ليس تبعا لنقل معـــانيها تقديرا (٣) ، لذلك رأيت عبد القاهر الجرجانى يقول : « اعلم أنك ترى الناس وكأنهم يرون أنك إذا قلت : رأيت أسدا وأنت تريد التشبيه كنت نقلت لفظ أسد عما وضع له فى اللغة واستعملته فى معنى غير معناه حتى كأن ليس الاستعارة إلا أن تعمد إلى اسم الشىء فتجعله اسما لشبيهه ، وحتى كأن لا فصل بين الاستعارة وبين تسمية المطر سماء ، والنبت غيثا والمزادة (القربة) راوية ، وأشباه ذلك مما يوقع فيه اسم الشىء على ما هو منه بسبب ، ويذهبون عما هو مركوز فى الطباع من أن المعنى فيها المبالغة وأن يدعى فى الرجل أنه ليس برجل ولكنه أسد بالحقيقة ، وأنه إنما يعار اللفظ من بعد أن يعار المعنى ، وأنه لا

---

(١) نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز - ص ٨١

(٢) الطراز - جـ ١ - ص ٢٠٨

(٣) دلائل الإعجاز (ط ١٣٣١ هـ) - ص ٢٨١

، نهاية الإيجاز - ص ٨٢

يشرك اسم الأسد إلا من بعد أن يدخل فى جنس الأسد ، ومن أجل أن كان الأمر كذلك ، فالعقلاء كلهم يثبتون القول بأن من شأن الاستعارة أن تكون أبدا أبلغ من الحقيقة ، وإلا فإن كان ليس هنا إلا نقل اسم من شىء إلى شىء فمن أين يجب — ليت شعرى — أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة ، ويكون لقولنا : رأيت أسدا مزية على قولنا : رأيت شبيها بالأسد !! وقد علمنا أنه محال أن يتغير الشىء فى نفسه بأن ينقل إليه اسم قد وضع لغيره من بعد أن لا يراد من معنى ذلك الاسم فيه شىء بوجه من الوجوه ، بل يجعل كأنه لم يوضع لذلك المعنى الأصلى أصلا (١) ، وفى أى عقل يتصور أن يتغير معنى « شبيها بالأسد » بأن يوضع لفظ أسد عليه وينقل إليه ، واعلم أن العقلاء بنوا كلامهم . إذ قاسوا وشبهوا على أن الأشياء تستحق الأسامى لخواص معان فيها دون ما عداها (٢) . ولقد رأيته يؤكد هذا الاتجاه فى عبارة أخرى حيث يقول :

« فإنهم إن أغفلوا فيها الذى قلناه من أن المستعار بالحقيقة يكون معنى اللفظ واللفظ من حيث إنا لا نقول : رأيت أسدا ونحن نعنى رجلا إلا على أنا ندعى أنا رأينا أسدا بالحقيقة من حيث نجعله لا يتميز عن الأسد فى بأسه وبطشه ، وجرأة قلبه ، فإنهم على كل حال لا يستطيعون أن يجعلوا الاستعارة وصفا للفظ من حيث هو لفظ مع أن اعتقادهم أنك إذا قلت : رأيت أسدا ، كنت قد نقلت اسم الأسد إلى الرجل أو جعلته هكذا غفلا ساذجا فى معنى شجاع . أفترى أن لفظ الأسد لما نقل عن السبع إلى الرجل المشبه به أحدث النقل فى أجراس حروفه ومذاقتها وصفا صار بذلك الوصف فصيحا (٣)

---

(١) دلائل الاعجاز — ص ٢٨١ .

(٢) السابق — ص ٢٨٢ .

(٣) السابق — ص ١٩٩

ولما كانت الاستعارة أبلغ من الحقيقة ، فإن لم يكن نقل الإسم تبعا انقل المعنى لم يكن فيها مبالغة لأنه لا مبالغة فى إطلاق الإسم المجرد عاريا عن معناه .

« وفى هذه الجملة بيان لمن عقل أن ليست الاستعارة نقل اسم عن شىء إلى شىء ، ولكنها ادعاء معنى الاسم (١) ، إذ لو كانت عبارة عن محض نقل الاسم لكان محالا فى قولنا : « رأيت أسدا » أن يقال : « هو ليس بإنسان ولكن شبيه بالأسد ، أو يقال هو شبيه بالأسد فى صورة إنسان (٢) . ثم إننا نكون ناقلين للاسم إذا لم نقصد معناه الأصلى (٣) ، وعملية النقل واضحة فى التشبيه إلا أنها فى الاستعارة « ادعاء » بمعنى أننا نقصد إلى معنى الأسد لا اسمه ، أما من قالوا:(٤)

---

(١) معنى ذلك أن الاستعارة أساسها التشبيه غير أنها تمتاز عنه بالمبالغة والإغراق فى التخيل ، فإننا ندعى أن المشبه هو عين المشبه به ، ولا نرى أن هذا يشبه ذلك ولكننا ندعى أنه هو بناء على تخيل اتحادهما فى الحقيقة ، وأيضا إذا قلنا مثلا رأيت حاتما نريد شخصا كريما ، فإننا نلاحظ قوة الشبه وهو الكرم فى المشبه ثم يذهب خيالنا أبعد من هذا فندعى أن هـــذا الشخص لا يشبه حاتما ولكنه حاتم وهذا هو الذى دعا عبـــد القاهر إلى القول بأن الاستعارة قائمة على الادعاء أى أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد كلى واحد ثم إن مرد هذا الادعاء كما قلنا فى البداية هو الإغراق فى التخيل وليس الأمر عند هذا الحد وحسب بل والمبالغة فيه بتجسيم وجه الشبه وتعظيمه حتى يطغى على أوجه التخالف بين المشبه والمشبه به . ولنا فى ذلك تفصيل فى مكانه بعد .

(٢) نهاية الإيجاز - ص ٨٢ ، الدلائل ص ٢٨٢

(٣) دلائل الإعجاز - ٢٨١ ، ونلحظ ذلك عند ابن الأثير أيضا فى كتابه المثل السائر جـ٢ ط٢ ص ٨٣ ، ٨٤

(٤) وهو يشير بذلك إلى تعريف الرمانى فى (النكت فى إعجاز القرآن ص ٧٩ =

إنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له فى اللغة، ونقلها عما وضعت له، فكلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء الإسم لم يكن الإسم مزالا عما وضع له بل مقرا عليه (٨).

ومصطلح النقل هذا الذى يرفضه عبد القاهر ويحاربه وينحيه جانبا عن مفهومه ومفهوم غيره ممن استعملوه ضمن مصطلحات كلامهم، يذكرنا بمصطلح الاستبدال الذى ساد تفسير التعبير الاستعارى عند معظم النقاد الغربيين والذى يعزى إلى

= وقد ناقش صاحب الطراز هذا التعريف ورآه باطلا من أوجه عديدة حيث يقول: (وحاصل ما قاله الرمانى فى الاستعارة أنها استعمال العبارة لغير ما وضعت له فى أصل اللغة، وهو فاسد من أوجه ثلاثة، أما أولا . فلأن هذا يلزم منه أن يكون كل مجاز من باب الاستعارة وهو خطأ فإن كل واحد من الأودية المجازية له حد يخالف حد الآخر وحقيقته فلا وجه لخلطها : وأما ثانيا : فلأن هذا يلزم عليه أن تكون الأعلام المنقوله يداخلها المجاز وتكون من نوع الاستعارة وهو باطل فإن المجازات لا تدخلها فضلا عن الاستعارة، وأما ثالثا : فلأن ماقاله يلزم منه أنا لو وضعنا اسم السماء على الأرض أن يكون مجازا وهو باطل لا يقول به أحد

وينظر صاحب الطراز أيضا إلى تعريف ابن الأثير . (بأن الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما بسبب ما) فيراه فاسداً أيضا لسببين : أما أولا : فلأن ماذكره يدخل فيه التشبيه كقولنا (زيد أسد أو كأنه أسد) ، فإن هذا نقل معنى من لفظ بسبب مشاركه بينهما لأننا نقلنا حقيقة الأسد إلى زيد فصار مجازا للمشاركة التى كانت بين زيد وبين الأسد فى وصف الشجاعة ثانيا: فإن مثل هذا يدخل فيه ماهية المجاز مطلقا، فإن المجاز من حيث إنه مجاز نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما، والمجاز المطلق مغاير للاستعاره فلا يدخل أحدهما فى الآخر (أنظر الطراز للعلوى حـ١ ص ١٩٩ - ٢٠٠)

(٨) الدلائل - ٢٨٢ - ٢٨٤

الناقد « ماكس بلاك » ، وتتلخص نظريته فى « أن الاستعارة كلمة أبدلت من كلمة أخرى بسبب المشابهة أو التناسب ، وبعبارة أخرى بسبب شبه فى الصفات أو العلاقات أو النسب ، وهذا ما يوجد فى معجم اكسفورد نفسه ، وفحوى هذا الرأى أن المعنى الذى تعبر عنه الاستعارة كان من الممكن أن يعبر عنه بعبارة حرفية مساوية له (١) . وهو ما أسماه The Substitutions

ويوضح « ماكس بلاك » هذا المفهوم بمثال تطبيقى إذ يقول : « وعلى ذلك فإذا أخذنا هذا المثال « ريتشاردز أسد » فإننا نجد أن المعنى الحرفى الذى تعبر عنه الاستعارة هو على وجة التحديد « ريتشاردز شجاع » (٢) .

والاستعارة طبقا لهذا المفهوم فى رأيى - بوصفها بديلا عن معنى حرفى — نوع من الزخرفة والزينة ، فهناك المعنى النثرى القبلى ثم بعد ذلك يزخرفه الشاعر بالصورة الاستعارية .

ثم هناك مفهوم ثان يتوصل إلى معنى التعبير الاستعارى من خلاله عن طريق نوع من القياس أو المقارنة بين المستعار منه والمستعار له ، وعلى سبيل المثال « عندما سمى « شوبنهارو » البرهـــان الرياضى مصيدة فئران ، فإنه طبقا لهـذا المفهوم الثانى للاستعارة ، كان يعنى بطريقة غير مباشرة ، أن البرهان الرياضى يشبه مصيدة الفئران من حيث إن كليهما يقدم مكافأة مضللة يستدرج بها ضحاياه شيئا فشيئا (٣)

---

(١) د . مصطفى ناصف : نظرية المعنى - ص ٨٤

(٢) Max · Black : Models and Metaphors , - 33

(٣) Model and Metaphors — 35

والفارق الأساسي بين المفهوم الذى يعد الاستعارة بديلا عن معنى حرفى و بين هذه الحالة الخاصة منه ، والتى تعد الاستعارة نوعا من المقارنة ، هذا الفارق يتضح بجلاء إذا نظرنا إلى هذا المثال القديم وهو « ريتشاردز أسد » على ضوء كل من هذين المفهومين ، فنى حالة المفهوم الأول يكون معنى الاستعارة تقريبا نفس المعنى إذا قلنا . « ريتشاردز شجاع » وبالمفهوم الثانى يكون معنى الاستعارة تقريبا هو ريتشاردز يشبه الأسد فى « كونه شجاعا » وهذه العبارة الأخيرة الموضوعة بين قوسين تفهم ضمنا فى حالة التعبير الاستعارى ولكنها لا تذكر فيه بصراحة (١) .

وعلى أى حال ففى كلا المفهومين السابقين يؤخذ التعبير الاستعارى على أنه ينوب عن تعبير حرفى مكافىء ومساو له تماما من حيث المعنى .

ونعود فنقول : لقد رفض عبد القاهر مسبقا هذا المضمون ، كما أن نظرته إلى الاستعارة داخل التركيب وفى اطار نظام العبارة اللغوية ومبدأ العلاقات المعنوية بين أجزاء البناء ترفض رفضا باتا العبارة الأخيرة من عبارات ماكس بلاك : « المعنى الذى تعبر عنه الاستعارة كان من الممكن أن يعبر عنه بعبارة أخرى حرفية مساوية له » .

فالأسلوب الاستعارى لا يمكن أن يتساوى مع أى تعبير آخر غير استعارى يؤدى المعنى نفسه ، أن فلسفة عبد القاهر هذه قائمة أساسا وراء نظرة أخرى مؤداها ، أنه لا يمكن أن يتساوى المفسَّر والتفسير ، وإلا كان تفسير القرآن مثلا معجزا على النحو نفسه ، وبالقوة نفسها التى يكون بها القرآن المفسَّر معجزا ، وكان تفسير الصورة بحلها إلى تعبير غير صورى بليغ بنفس القدر ، وذلك غلط منهم (لأنه إنما كان للمفسر الفضل والمزية على التفسير من حيث كانت الدلالة فى المفسر دلالة

---

(١) Ibid - 36

معنى على معنى ، وفى التفسير دلالة لفظ على لفظ ، وكان من المركوز فى الطباع والراسخ فى غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به ويذكر اللفظ الذى حوله فى اللغة وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلا عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك وذكر بلفظ صريحا) (١) .

من هذا النص نستخلص : أن معنى الاستعارة لا يمكن أن يكون هو الاستعارة بذاتها ، ثم إن أى تعبير غير استعارى يظن أنه أدى معناها لا يكون أبدا مساويا لها فى البلاغة والوضوح والجمال ، «وقد يهمس فى نفس الإنسان شيء يظن من أجله أنه ينبغى أن يكون الحكم فيه المزية التى تحدث بالاستعارة أنها تحدث فى المثبت دون الإثبات وذلك أن تقول :

إنا إذا نظرنا إلى الاستعارة وجدناها إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه وأنه قد تناهى إلى أن صار المشبه لا يتميز عن المشبه به فى المعنى الذى من أجله شبه به ، وإذا كان كذلك ، كانت المزية الحادثة بها حادثة فى الشبه ، وإذا كانت حادثة فى الشبه كانت فى المثبت دون الإثبات ، والجواب عن ذلك أن يقال :

إن الاستعارة لعمرى تقتضى قوة الشبه ، وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به ، ولكن ليس ذلك سببا لمزية ، وذلك أنه لو كان ذلك سبب المزية لكان ينبغى إذا جئت صريحا : فقلت : رأيت رجلا مساويا للأسد فى الشجاعة ، وبحيث لولا صورته لظننت أنك رأيت أسدا وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة أن تجد لكلامك المزية التى تجدها لقولك رأيت أسدا ، وليس يخفى على عاقل أن ...

---

(١) دلائل الإعجاز - ٣٤١

ذلك لا يكون »(١) .

من ذلك نستطيع أن نقول : إن رفض عبد القاهر لمصطلح « النقل » الذى شاع فى تعريفها قبله له دلالة على عمق نظرته ، نظرا لارتباط الصورة بالشعور والمعنى النفسى وعدم عدها تلاعبا لغويا .

الاستعارة إذن عنده تعبير يحمل شحنة من الشاعر يؤديها عن طريق التبادل فى المعنى الذى يتبعه تبادل فى اللفظ بين وحدات اللغة ، وحين يتم بناؤها المعنوى فإن جمالها يكون فى تناسق هذا البناء الذى يحمل شحنة معينة من الشاعر ولا يمكن بعد ذلك لنثر كلماتها أن يغنى فى أداء المعنى أو فى عملية التأثير التى هى الهدف .

من أجل ذلك كله فقد ضن عبدالقاهر باسم الاستعاره على كل صورة تقوم على مجرد النقل ، وكان بذلك سابقا النقاد الأوربيين المعاصرين الذين شاع لديهم مصطلح الاستبدال فى تفسير الاستعارة .

إلا أننا نلحظ ناقدا جادا مثل ريتشاردز « يستغل مصطلح النقل فى تعريفه الاستعارة بعد أن جرده من سذاجة التبادل اللفظى وضحالته وأكسبه عمق المعنى الشعورى عندما نظر إلى الاستعاره بوصفها نوعا من التفاعل وهذه النظره نص عليها ماكس بلاك نفسه (٢) ومفهوم ريتشاردز هذا الذى ينظر إلى الاستعاره على أنها نوع من التفاعل بين المستعار منه والمستعار له ، يخلصنا من عيوب المفهومين السابقين (الاستبدال والمقارنة) وفضلا عن ذلك يقدم لنا نفاذا

---

(١) السابق : ص ٣٤٤ .

(٢) Models and Metaphors p . p 25 47 .

أكثر عمقا فى طبيعة الاستعمالات الاستعارية وحدودها ، يقول ريتشاردز : عندما نستخدم الاستعارة فى أبسط صورها فإنه يكون لدينا فكرتان عن شيئين مختلفين ، والفكرتان تتفاعلان معا وتدعمها كلمة مفردة أو عبارة يكون معناها هو محصلة هذا التفاعل (١) .

فالاستعارة عند ريتشاردز نوع من المقارنة ، ولكنها مقارنة مبنية على التفاعل بعكس ما نجده من مفهوم المقارنة فى البلاغة الكلاسيكية ، فالمقارنة من وجهة نظرها قائمة على أوجه الشبه سواء كانت حسية أم معنوية ، أم كانت نوعا من القياس ، أى تشابها بين النسب ولذلك يقول « ريتشاردز » نفسه :

إن المقارنة بوصفها تأكيدا على المشابهة هى الطابع العام فى كتابات القرن الثامن عشر ، وحيث كان المستعار له هو الجانب الأعظم أهمية فى الاستعارة (٢).

ويقدم لنا « ريتشاردز » مثالا يوضح به معنى التفاعل بين المستعار منه والمستعار له ، وكيف أن أحدهما يعدل من وجود الآخر ويضوئه من الداخل ، وكيف أن أوجه الاختلاف بينهما لاتقل أهمية عن أوجه التشابه والمحصلة النهائية للتفاعلات بين المستعار له والمستعار منه وبين أوجه الشبه ، وأوجه الاختلاف هى المعنى الكلى الذى تقدمه لنا الاستعارة .

يقول الشاعر (دنهام) « Denham » مثلا ، وهو من شعراء القرن السابع عشر فى انجلترا مخاطبا نهر التيمز :

« هل يمكننى أن أنساب مثلك
وأن أجعل فى مجراك قدوتى العظيمة

(١) I . A . Richards : Philophy of Rhetoric - 93

(٢) Philosophy of Rhetoric 123

بقدر ما هو الموضوع الذى أكتب فيه
عميق أنت ومـــع ذلك صاف
وديع أنت ومع ذلك لست بطيئا
قوى دونما هياج ، ممتلىء دونما فيضان»(١)

يمكننا أن نقول هنا : إن انسياب عقل الشاعر هو المستعار له « Tenor » وأن النهر هو المستعار منه ، ومن الجدير بالملاحظة أن فى الأبيات الأخيرة تبديلا متكررا للمستعار له والمستعار منه ولاتجاه التحول بينهما (٢) .

« عميق أنت ومع ذلك صاف » : إن الكلمات هنا وصفية حرفية للمستعار منه وهو النهر ، ولكنها وصفية بطريقة اشتقاقية أو استعارية للمستعار له وهو عقل الشاعر .

« وديع أنت ومع ذلك لست بطيئا » : إن كلمة وديع هى بالتأكيد وصفية حرفية للعقل وهو المستعار له ، وعلى العكس من ذلك فهى اشتقاقية استعارية بالنسبة للنهر ، ولكنى أزعم أن بطيئا تنتقل من النهر إلى العقل ثانية .

أما « قوى دونما هياج » فإنها تنتقل من العقل إلى النهر .

«ممتلىء دونما فيضان » ، إن الكلمات هنا تنتقل مرة أخـــرى من النهر إلى العقل (٣) .

إن النهر فى الأبيات السابقة ليس مجرد زينة أو زخرف ، وليس ترتيبا لمعنى

---

(١) Ibid 12

(٢) Philosophy of Rhetoric 1‍21

(٣) Ibid 121

عقلى قبيح ، إن المستعار منه وهو النهر لا يزال يتحكم فى الكيفية التى يتشكل بها المستعار له .

وعلى ذلك فان المعول فى الاستعارة ليس على أوجـــه الشبه فقط وبجميعها بشكل واضح للغاية ، إن المقارنة بوصفها تأكيدا على المشابهة ليست هى الأسلوب الكلى لهذه الاستعارة التى رأيناها عند (دنهام) والاستعـــارة فى أبياته هى نوع من المقارنة ، ولكنها مقارنة قائمة على التفاعل والتشابه. برغم الاختلاف بين المستعار منه وهو نهر « التيميز » ، والمستعار له وهو « عقل » الشاعر ، ومن هنا حدث التبادل بين الصفات ، صفات النهر ، وصفات العقل على نحو ما رأينا فى تحليل « ريتشاردز » لهذه الأبيات .

إن هذا التفاعل هو الذى يجعل الاستعارة الوسيلة الكبرى للتعبير عن العالم الداخلى للشاعر ، واكتشاف خصوصية انفعاله وتفرد تجربته وأصالة موقفه ورؤياه ، كل ذلك فى ظل العلاقة التى توثقها الاستعارة بين الشعر واللغة .

إذن علينا ألا نطلق اسم الاستعارة على مجرد عملية النقل اللفظية التى تأخذ شكل الاستعارة ، ولكنها لا تمثل بعدا جـــديدا فى المعنى أو الشعور ، ثم إن استخدام مصطلح النقل فى مفهوم الاستعارة حديثا يجىء فى إطار أن من المسلم به جريان الاستعارة فى المعانى دلالية كانت أم شعورية ، ورفض هذا المصطلح قديما على يد عبد القاهر يؤكد هذا المبدأ أو هذه الحقيقة ، ومن هنا يجب أن نفهم الاستعارة على أنها مبنية على الادعاء لا النقل وما يستتبع ذلك الادعاء من تفاعل على نحو ما أبان « ريتشاردز » وما وجدنا عنده .

وجدير بالذكر أن مصطلح « الادعاء » هذا الذى حل محل مصطلح « النقل » عند عبد القاهر مصطلح يتناسب وطبيعة الاستعارة من حيث إنها عمل فنى مبنى

على الخيال كما قلنا ، ثم إن هذا المصطلح الجديد يتفق وما تستلزمه الاستعارة من قدرة على رؤية حقائق الأشياء التي تدل عليها الألفاظ حتى يمكن الادعاء ويؤمن الخطأ فيه ، وحتى يستطيع المدعى أن يدرك الفروق الدقيقة بين هذه الحقائق ، وأن يختار من المعانى ما يكون معبرا عنها .

ولقد أخطأ كثير من الأدباء فى عملية الادعاء هذه ، لأنهم لم يؤتـــوا حظا من الدقة فى الرؤية والأصالة فى اختيار الألفاظ والمعانى ؛ ولقد ذكر الجرجانى فى وساطته كثيرا من الشواهد التى يبدو فيهـا هـذا النقص ويظهـر فى ثناياها ذاك العجز وهنا يتأكد لنا أن للثقافة بمعناها الواسع دورا كبيرا فى دقـة هـذا الادعاء أو عدم دقته ، وما أورده الجرجانى بصدد هذا من شواهد هـو للتدليل على ما نجده من عجز أحيانا فى عمل الأديب فيأتى على غـير ما كان يرجى من سداد القصد وصحة التركيب ، وبراعة الخلق الأدبى ، وجدير بالذكر أن عامل الزمن له أثره فى طبيعة التصرف فى المعانى والتوليد فيها والتأليف بين المتنافر من أجزائها ، والشارد من دقائقها ، وفى ابتكار صور جديدة لا تنبو عن الذوق من هذا مثلا ما استحسن مـن استعارات امرىء القيس ، وزهـير والنابغة، وغيرهم من شعراء العصور المتأخرة كأبى تمام والمتنبى والبحترى ، وفيها من الطاقة والجـدة ما لم يتوفر لشعراء كثيرين فى عصورهم وفى العصور التى سبقتهم أو التى تلتهم .

والحقيقة أن فكرة الادعاء هذه فكرة طريفة جديدة ، أدت بعبد القاهر إلى أن جعل الاستعارة على ضربين : وقد سبق الحديث عنها فى بيان الأقسام ضرب تعير فيه المشبه به المشبه وتجريه عليه ، وهو ما عرفه البلاغيون من بعده بالاستعارة التصريحية ، وهى التى ينقل فيها الاسم عن مسماه الاصلى إلى شىء آخر

وكأنك تدل به على صفة لموصوف مثل كلمت أسدا ، وأنت تعني رجلا شجاعا وضرب تعود البلاغيون أن يضموه إلى الضرب الأول ، وهو يختلف عنه، وهو ما عرف بعده بالاستعارة المكنية ، لانه لاينقل فيها الاسم عن مسماه الأصلى ، وإنما يثبت لشيء لازمة لشيء آخر كقولنا : « يد الريح تضرب ضربا عنيفا » فإننا لا نستطيع أن نزعم أن هاهنا نقلا إذ ليس المعنى أننا شبهنا شيئا باليد ، بل المعنى على أننا أردنا أن نثبت للريح يدا ، فالمشبه به لايلقانا مباشرة ، وإنما يلقانا بما أضيف منه إلى المشبه (اليد) (١) .

يتضح لنا ذلك في بيت الحماسة (لتأبط شرا) حيث يقول :

إذا هزه في عظم قرن تهللت   نواجذ أفواه المنايا الضواحك

فإنه لما جعل المنايا تضحك ، جعل لها الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك فيها ، فإننا الآن لانستطيع أن نزعم في بيت الحماسة هذا أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الافواه ، لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبه بالنواجذ ، وشيء قد شبه بالأفواه (٢) .

والفرق واضح بين النوعين ، فوجه الشبه في النوع الإول موجـــود في المشبه ، أما في القسم الثاني فلايوجد وجه شبه ، وإنما هو وصـــف تكسبه المشبه وتعطيه له ، إذ تجعل كما في المثال السابق للريح يداً ، وقوة وتصرفاً .

وعلى هذا فالاستعارة المكنية لاتقوم على مجرد التشبيه وإنما تقوم على بث الحياة والحركة في المشبه لغرض المبالغة ، ولعل فكرة الادعاء هذه فكرة مهمة لأنه

---

(١) دلائل الاعجاز - ص ٢٨٢

(٢) السابق ص ٢٨٤

كما يقول الدكتور « شوقى ضيف » يرتب عليها أن الاستعارة عمل عقلى (١) .

وقد يسأل سائل : إن البيان عند عبد القاهر اذن بجرد اقناع منطقى ؟ ، والإجابة : إن البيان ليس عنده بجرد إقناع منطقى عقلى بجرد بحكم مؤدى المعنى ولكن للتصوير قيمة كبيرة فيه من حيث تأثيره فى النفس ، وهـــو يصل إلى الإدراك العقلى عن طريق التشبع الحسى ، ولهذا كان الخيال عند عبد القاهر أداة من أدوات الإقناع ، ولمسألة الخيال وبحث عبد القاهر لها فصل فى باب تال

ويتفق مع عبد القاهر فى ذلك « فخر الدين الرازى (ت ٦٠٦هـ) حيث يقول (إن الاستعارات التخييلية التى تكون فى مثل قول « لبيد بن أبى ربيعة » (إذ أصبحت بيد الشمال زمامها) ليس فيه نقل لإنه ليس المعنى أنه أدعى ثبوت اليد للشمال مبالغة فى إثبات المتصرفية له (٢) .

أما الوجه الثانى للتدليل على ما بدأنا به من أن المعنى هـــو المقصود فى الاستعارة ، قوله تعالى: « وجعلوا الملائكة الذين هم عباد الرحمن إناثا » ، فظاهر الآية يدل على أنهم أثبتوا للملائكة صفات الإناث واعتقدوا وجودها فيهم ، ولأجل هذا الاعتقاد سموهم بالبنات ، ولا يمكن أن يكون المعنى أنهم أطلقوا عليهم لفظ الإناث ، أو لفظ البنات من غير إثبات صفة الأنوثة ومعناها ، لأن الله تعالى قال : (أشهدوا خلقهم . .) فإن كانوا لم يزيدوا على إجراء هذا الاسم على الملائكة ولم يعتقدوا إثبات الصفة ، ولم يفعلوا أكثر من أن وضعوا اسما لما كانوا مستحقين إلا للذم اليسير ولم يكن ذلك القول كفرا منهم (٣) .

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ ـ ص ٢٨٣

(٢) نهاية الإيجاز ـ ص ٨٣

(٣) نهاية الإيجاز ـ ص ٨٣ ، ٨٤

لذا وجب ألا توصف الاستعارات بالفصاحة - ولا سيما المكنية - إلا على أساس المعانى .

وإن أردنا أن نزداد علما بالذى ذكرنا فلننظر إلى قول أبى نواس : (سقته كف الليل أكؤس الكرى) وذلك أنه ليس يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئا بالكف ولا أراد ذلك فى الأكؤس ولكن لما كان يقال : سكر الكرى وسكر النوم : استعار للكرى الأكؤس كما استعار الآخر الكأس فى قوله : (وقد سقى القوم كأس النعسة السهر) .

فإنه لما كان الكرى يكون فى الليل جعل الليل ساقيا ، ولما جعله ساقيا ، جعل له كفا إذ كان الساقى يناول الكأس بالكف (١) .

ومن اللطيف النادر فى ذلك ماتراه فى آخر هذه الأبيات وهى «للحكم بن قنبر» (بالفتح) :

ولولا اعتصامى بالمُنَى كلَّما بدا ... بى اليأس منها لم يقُم بالهوَى صبرى
ولولا انتظارى كلَّ يوم ٍجدى غد ... لراحَ بنعشى الدافنُون إلى قبرى
وقد رابنى وهنُ المُنَى وانقباضُها ... وَبسط جديدُ اليأسِ كفيه فى صدرى

ومؤدى تعليق عبد القاهر على هذه الأبيات . . ليس المعنى على أنه استعار لفظ الكفين لشىء ، ولكن على أنه أراد أن يصف اليأس بأنه قد غلب على نفسه وتمكن فى صدره ، ولما أراد ذلك وصفه بما يصفون به الرجل بفضل القدرة على الشىء ، وبأنه متمكن منه ، وأنه يفعل فيه كل ما يريد ، كقولهم : قد بسط يديه فى المال بنفسه ويصنع فيه مايشاء .

---

(١) دلائل الاعجاز (ط ١٩٦٩) ص ٤١٣

فليس لك ألا أن تقول أنه لما أراد ذلك جعل لليأس كفن واستعارها له ، فأما أن توقع الاستعارة فيه على اللفظ فما لاتخفى استحالته على عاقل (١) .

لقد بنى عبد القاهر اتجاهه المعنوى هذا على أساس « أن الاستعارة ضرب من التشبيه ، ونمط من التمثيل ، والتشبيه قياس ، والقياس يجرى فيما تعيه القلوب وتدركه العقول ، وتستفتى فيه الأذهان والأفهام ، لا الأسماع والآذان »(٢).

لذا فلا شبهة عنده فى أن الحسن والقبح لايعترض الكلام بالاستعارة وسائر أقسام البديع إلا من جهة المعانى خاصة من غير أن يكون للألفاظ فى ذلك نصيب أو يكون لها فى التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتصويب (٣) .

ويعود عبد القاهر ليؤكد أن المبالغة التى تدعى للاستعاره ليست فى هذا المعنى نفسه الذى يقصد إليه المتكلم ، ولكن فى طريق إثباته للمعنى وتقريره إياه ولا يمكن معرفة ذلك إلا من السياق الذى وجدت فيه الاستعارة فيقول (وهل تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمتها معناها لمعانى جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ ، وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفى خلافها قلقه ونابية ومستكرهة إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها ، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلتق بالثانية فى معناها وأن السابقة لم تصلح لأن تكون لفقا للتالية فى مؤداها (٤) .

---

(١) الدلائل - ٤١٣ ، ٤١٤ ط ١٩٦٩ «والحكم» شاعر عباسى توفى بعد سنة ١٠٨ هـ

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٦

(٣) أسرار البلاغة - ص ٢٦

(٤) الدلائل - ص ٣١

وليس من فضل أو مزيه إلا بحسب الموضــع ، وبحسب المعنى الذى يريد والغرض الذى تؤم ، وإنما سبيل هـذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فـكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمـل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضــرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه اياها إلى ما لم يهتـد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجــل ذلك أعجب وصورته أغرب ، كذلك الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحــو ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم (١) .

وبعد ، أفليس هـذا الكلام الذى صدر عن عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى هو صوره مطابقة لما قال ريتشاردز فى العصر الحديث ! بلى ، لقد أكد ريتشاردز الحقيقة نفسها عندما قال :

« إن الشاعر هــو صانع القيم والمعتقدات ، ولـكنه يعمل من خلال خلق الأشكال وصياغتها وسبكها . لـكننا إذا تساءلنا عن هذا الذى يشكله أو يصوغه أو يمنحه قالبا معينا ، أجبنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئا عن هـذا الذى لا شكل له ، ولا قالب ، إن أمام الشاعر دائما انماطا عاليـة من الصياغة يهدف إلى تحقيقها ، وهو لن يستطيع أن يحقق هــذه الأنماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة ، إن عمـل الشاعر هو الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة ، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة » .

---

(١) السـابق : ص ٦١

كما قال أيضا فى كتابه « فلسفة البلاغة » :

« إن النغمة الواحدة فى أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وأن اللون الذى نراه أمامنا فى أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التى صاحبته وظهرت معه وحجم أى شىء وطوله لا يمكن أن يقـدرا إلا بمقارنتهما بحجم الأشياء وأطوالها ، الأخرى التى ترى معها ، كذلك الحال فى الألفاظ ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا عن علاقة ، هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ » (١) .

ويذهب أيضا فيما سماه بقضية « ممارسة اللغة » إلى أن الفضيلة والمزية فى أى كلام إنما ترجع إلى مهارة الكاتب فى استخدام الكلمة فى موضوعها الصحيح ، يقول :

« إن معظم الصفات الغامضة التى يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة إنما ترتد أولا وأخيرا إلى ما يحققه الارتباط والتواؤم بين الكلمات بعضها وبعض ، وما تضفيه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام ، وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التى كثيرا ما نستخدمها ونحن بصدد تقويم الكلام أو مناقشة ما فيه من جمال .. مثل : الانسجام ، والإيقاع ، والفضيلة ، والنسج ، والسلاسة والطلاوة والتأثير وغير ذلك من صفات الجودة ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها .

وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهـذه الصفات أو مثلها إلا لقدرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها والاستفادة من وظائف اللغة ومكنوناتها .

---

(١) Philosophy of Rhetoric — p . 55 , 69 , 70
وانظر الدلائل ـ ص٣٣ ، ٣٤ .

إن لكل سياق وضعه الخاص ، ومن ثم تختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذى ترد فيه ... إن هذا هو المبدأ الذى قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئاً مقررا ومعترفا به » (١) .

ومن ذلك نستطيع القول بأن نظرية المعنى التى أقام عبد القاهر عليها فهمه للاستعارة رأت أن طبيعة لغة الشعر تعتمد على المفارقة ، فلغة الشعر لغة مفارقات وهى لغه تلعب فيها الدلالات دورا كبيرا بالقدر الذى تلعبه الدلالات المحدودة فى لغة العلم مثلا ، ثم إنّ رؤية عبد القاهر للمعنى فى الإستعارة لم تكن رؤية محددة بحدود المعنى الفكرى الخالص ليس إلا ، ولكن المعنى الذى قصده هو كل ما ينتج عن السياق من فكر وإحساس ، وصوت ، وصورة ، وموسيقا بنوعيها ، فالجليل فى الشعر عنده ليس موضوعه . بل نغمته وروعته الفنية ، لذا رأينا (كانت) يقول : (الجلال فى نفوسنا لا فى الطبيعة ، وإن الجلال فى الشاعر وشعره لا فى موضوعه) (٢) .

كما أن عالم الشعر فى نظر « كروتشيه » عالم يخلو من التفكير والنقد والفلسفة فهو عالم الخيال المطلق ، بينما الفكر والفلسفة عالمها الواقع والحقيقة ، والفلسفة تقتل الشعر (٣) ، لذلك يقول آلان « Alan » : فى الشعر معان يضيق النثر عن شرحها ، وشيء من العبقرية الذى يفهمه الإنسان بحسه لا بعقله (٤) .

ومن هنا كانت إساءة فهم الشعر والتقليل من أهميته مردهـا قبل كل شيء

---

(١) نقلا عن قضايا النقد الأدبى المعاصر – ٢٢١

(٢) روز غريب : النقد الجمالى – ص ١٠٠

(٣) عبد الرءوف مخلوف : ابن رشيق – ص ١٢١

(٤) روز غريب : النقد الجمالى – ص ٩٨

للمبالغة فى أهمية العنصر الفكرى فى، ولكننا نستطيع أن نتبين بصورة أوضح كيف أن الفكر ليس هو العامل الأول فى الشعر حينما ننظر إلى تجربة الشاعر نفسه لا إلى تجربة القارىء (١) .

ولعل أوضح مثال على أن المعنى الذى قصد إليه عبد القاهر فى الاستعارة ليس المعنى العقلى الخالص الذى يؤخذ من ظاهر لفظها، وإنما هو كل العناصر التى ذكرناها مجتمعة من « فكر » ، « وصوت » و « إحساس » ، و « صورة » ، « وخيال » هو تحليله للاستعارة فى أبيات كثير عزة :

(ولما قضينا من منى كل حاجة ..)(٢) وفى التحليل نجد مفهوما كاملا لمعنى المعنى عنده، فليس المعنى فى نظر كما قلنا، هو المحصول الفكرى، وإنما المعنى عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام بعضه ببعض ، وكل ما نشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا .

لقد اتخذ عبد القاهر من فكرة « النظم » منطلقا نقله إلى أدق ما تنفذ إليه فى سياق تلك النظرية ، فقد انتقل من تفاوت الدلالات (٣) ، إلى مرحلة لم يتنبه إليها أحد من قبل من النقاد ، وقد أسعفته نظرية الجاحظ فى (المعانى المطروحة فى الطريق) على ذلك ، فقد خيل إليه أن الناس حين أساءوا فهم نظرية الجاحظ لم يلحظوا تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة ، فقولك : خرج زيد ،

(١) ريتشاردز : العلم والشعر - ص ٣١ومابعدها

(٢) أسرار البلاغة : من ص ٢٧ - ٣٠

وانظر تعليق الدكتور محمد زكى العشماوى فى « قضايا النقد الأدبى والبلاغة » - ص ٢٢٩ .

(٣) د. أحمد عبد السيد : النقد التحليلى عند عبدالقاهر ص١٥٧ ومابعدها

قول تصل فيه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده ، ولكنك حين تقول : « هو كثير رماد القدر » أو « رأيت أسدا » ، وأنت تريد رجلا شجاعا ، أو بلغني أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، فإنك في مثل هذه الأقوال تطرح أولا دلالة أوليه تنتقل منها إلى دلالة ثانية ، وتصل بها إلى غرض جديد ، « إذ قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهى أن تقول المعنى ، ومعنى المعنى ، تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر (١) .

ومن مرحلة « معنى المعنى » يجىء « علم البيان » ومباحث عبد القاهر له ، هنا ويتضح من منهج عبد القاهر فى تحليل الاستعارة فى الأبيات التى أشرت إليها أنه يرد هذه الخصائص وتلك المزايا حتى ولو كانت حالات نفسية أو شعورية إلى مدى ما استطاعه الأثر الفنى من الانتفاع بمختلف القوى التى تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تبعث هـذا الإحساس أو ذاك ، لذا وجدنا أن الناقد « بروكس » لا يميز ما هو (فن) عما هو « غير فن » إلا بالشكل الفنى ، أى بمجموعة العلاقات بين عناصر العمل الفنى التى تحدد طبيعته ، وحين يبدأ الفنان فى خلق « الكائن الجديد » تتجمع جزئيات مادته وتتركز عناصره المتباينة فى صورة نهائيـة هى العمل الفنى ، وإن اجتماع هـذه العناصر على النسق الذى انتظمها داخل العمل الفنى هو الذى يثيرنا إثارة فنيـة خاصة يمكننا أن نتبينها ونميز بينها وبين لون الإثارة الحياتية التى تحدثها أى من هذه العناصر فى الحياة العامـة (٢) .

---

(١) دلائل الإعجاز - ص ١٧٣

(٢) د أحمد عبد السيد · النقد التحليلي عند عبد القاهر ص ١٢٧ ، ١٣٨

ولعلنا نلمح فى هذا الكلام كله رؤية (هربرت ريد « H. Read ») الذى يقول : « إن القوى التى تمنحها البلاغة فى الأسلوب تظهر أولا بطريقة رصف الكلمات ثم بعلاقاتها بالفكرة ، هذه العلاقة نفسها هى التى تعطينا القدرة على العرض أو التعبير » (١) ، ما نجـــده أيضا لدى « ريكمان » فى كتابه المسمى « الاستعارة » ، إنه يؤكد معنى التعبير أكثر من الفكرة المتضمنة ، ويؤكـد العلاقة التى تتداخل فى السياق ما ينتج عنه ذلك المعنى (٢) .

من هنا ، لا أعتقد أن هذا الذى ذكرت بعيد عن مفهوم عبد القاهر حول طريقة الشاعر فى بناء وحدة خاصة للكلمات ، الأمر الذى يضيف إلى قـــوة الاستعارة ، كل ذلك واضح فيما طفق يعرضه من أمثلة علمها ويعلق عليها ، ومنها تعلية المهم على قول ابن المعتز :

وإنى على اشفاق عينى من العدى لتجمح منى نظرة ثم أطـــرق

قائـــلا :

لتنظر فيه فتأمله فترى أن هذه الطلاوة ، وهـذا الظرف إنما هو لأن جعل النظر يجمح ، وليس هو كذلك ، بل لأن قال فى أول البيت (وانى) حتى أدخل اللام فى قوله : (لتجمح) ، ثم فى قوله : « ثم أطرق » وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف ، وهى اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : (على إشفاق عينى من العدى) (٣) .

---

(١) H. Read : English Prose style 138

(٢) C. B Rose : Agrammar of Metaphor . 18

(٣) ، (٤) دلائل الاعجاز - ص٦٩،٨٦ ، ٧٠

والاستعارة رائعة ليس من شك ، ولكن روعتها لا ترجع لمجرد استعارة الجوح للنظرة ، فإن الجوح وحده ، ما كان ليبلغ هذا التأثير لولا تلك العناصر التي جمعها الشاعر ، والتي نجحت في الإفصاح عن عاطفته وعن موقفه النفسي .

وعلى هـذا فتنظيم الكلمات عنصر مهم في جماليات الاستعارة ، وإن بحث الاستعارة يجب أن يتم في ضوء تفهم التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة في تكوينها ، وهـذا التنظيم يعطي لها غنى ومادة جديدة ، ومن أجل ذلك راح عبد القاهر يقارن بين قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا » و « اشتعل شيب الرأس » (٤) .

ومن الأمثلة الجديرة بالنظر والتي أرجع فيها عبد القاهر روعة الاستعارة لما في السياق كله من خصائص النظم والتركيب والترتيب في الفصل الذي عقده عن بديع الاستعارة ونادرها قول الشاعر :

اليوم يومان مذ غُيِّبتِ عن بَصَرى
نَفْسى فـداؤكِ ما ذَنبِي فأعتذرُ
أُمسِي وأُصبِحُ لا أَلقاكِ واحزَنا
لقدْ تأنقَ فى مكرُوهيَ القدَرُ (١)

ففي استعارة التأنق للقدر هنا غرابة وطرافة حقيقية ، ولكن الأمر ليس أمر الغرابة التي تدهشنا من استعارة التأنق للقدر ، ولكن الأمر هو في أن الاستعارة ها هنا صادفت مكانها اللائق بها ، وأنها جاءت لتمثل قمة التطور عند الشاعر ، عندما يتجمع ويتركز الانفعال حتى يبلغ أقصاه ، والذي مهد لهـذا التطور ما عرضه علينا الشاعر في البيتين من موقفه عقب هجرة صاحبته له ،

---

(١) دلائل الاعجاز — ص ٧٤

فهو منـــذ أن غابت فى حال من القلق والاضطراب والأرق ، فلم تعد الحياة تجرى كما كانت ، بل أبطأت أيامها وطالت لياليها ، والشاعر لا يدرى سببا لهذا كله ، ولا يعلم ماذا جنت يداه ، ويتمنى لو يبذل حياته كلها ثمنا لمعرفة السبب الذى من أجله هجرته صاحبته ، وانظر إلى اللهفـة المشوبة بالحسرة فى قوله : (نفس فداؤك) ، وفى الاستفهام الذى ختم بـــه البيت الأول عندما قال : « ما ذنبى فاعتذر » ، ثم مواجهة الحقيقة المـــرة التى تشيع فى قوله : « أمسى وأصبح لا ألقاك » ، ثم صيحة الألم العميقة فى قوله : « واحزنا » ، ثم هـــذه السكتة القصيرة التى آمن بعدها بأن النحس لا بد أن يكون فكر كثيراقبل أن يحيك له خيوط هذا الحظ التعس ، فليس موتفا عاديا هذا الذى يقفه ، بل لا بد أن يكون القدر قد جلس من أجله جلسة خاصة ، أحكم له فيها خيوط هـذه المؤامرة .

وعلى هـذا فالألفاظ فى الاستعارة لا تقصد لذاتهـا ، وإنما لمعان ودلالات نستشفها من وراء وجودهـا فى لسياق مرتبطة بما تقضى أحكام النظم والمعانى النحوية ، ومن هنا كانت وظيفة الاستعارة عند ناقدنا أبلغ من الحقيقة التى يعبر عنها باللفظ الصريح ، كل ذلك أيضا نجده عند « كليمنتس » الذى يعالج المعنى فى الاستعارة من وجهة النظر اللغوية وعلاقات السياق (١) .

وعـــلى هذا الأساس الذى فصلنا فيه القول ، وضـع عبد القاهر مقياس الصورة الأدبية الاستعارية وغير الاستعارية ، وينحصر هـذا المقياس فى قـدرة الصورة على نقل الـفكرة والعاطفة من خلال الصياغة الخاصة بها بأمانة ودقـة ، والصورة على هذا الأساس هى العبارة الخارجية للحالة الداخلية ، لذلك كان الجمال

---

(١) C. B. Rose . A grammar of Metaphor P. 17 , 18 , 20 .

عند « جاريت » هو دلالة الصورة على الإحساس (١) مما هو لدى عبد القاهر أيضا .

وجدير بالذكر أن الصورة الاستعارية عندما تخضع فى ترتيبها فى النظم على حسب ترتيب المعانى المصورة فى النفس كما أبان عبد القاهر ، فإنها توضح لنا مدى تماسك الإنتاج الفنى وتعبيره كله عن لحظة شعورية واحدة تسود بين أجزائه فإن كل وصف تنعت به الصورة من جمال أو روعة أو قوة ، مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ونفسه وعواطفه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد ، لذلك كانت الصفات الرئيسية للآثار الأدبية الجيدة متمثلة فى شيئين هما الرقة . والقوة ، فالقوة توقظ انتباه القارىء ، وتحمل عقله معانى رائعة حية ، والرقة تبعث العاطفة صادقة ، وتلبس الأفكار جدة وبهاء ، وعلى هذا فالأدب الخالد يقوم على « عنصرين » أولها : الشعور الصادق ممتزجا بالفكر الصحيح ، وثانيهما : القدرة البيانية التى تتجلى فى إخضاع كليهما للآخر أى التصوير .

وبهذه النظرة التى وجدناها عند عبد القاهر تكاملت نظريتا المعانى والبيان، وذلك بربط ناقدنا الصورة الاستعارية فى أثناء تحليله لها بالسياق ، وبمقتضيات النظم والمعانى النحوية .

ونضيف فنقول : بهذا المنهج أكد عبد القاهر من خلال نظريته : أن القيمة الحقيقية فى الاستعارة وغيرها من ضروب المجاز ليست لها من حيث هى تشبيه أو استعارة أو كناية ، بل لها من حيث قدرة الاستعارة أو الكناية على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبى ، وهى لها من حيث قدرتها

(١) «جاريت» : فلسفة الجمال - ٦٨ .

على التفاعل مع غيرها فى السياق ، فلم تعد الألوان مجرد حلى لفظية ، أو بهرج من التعبير أو زخرف من الشكل ، وهو بهـــذا المنهج أيضا وبتلك النظرة الثاقبة لا يفرق بين التعبير والجمال ، ولعله فى ذلك يخالف الكثيرين من الدارسين فى ميدان البلاغة ممن يعنون عناية خاصة بزخارف التعبير من تشبيه واستعارة ومحسنات ، ويفردونها بالبحث والدراسة ، وكثيرا ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة ، يتناولونها منفصلة عن التعبير مما جعل البعض يظن أن للاستعارة قيمة مستقلة عن السياق الذى وردت فيه مثلما كان يفعل ابن المعتز (١) ، ومثلما فعل ابن قتيبة أيضا (٢) ، وليس من شك فى أن المنهج البلاغى الذى يرجـــع مقياس الجمال وحده فى الشعر أو فى النثر إلى ما فيه من صـور بيانية أو بديعية منهج لا ينهض على أساس صحيح ، لأن هذا لا يتفق مع الحقيقة التى طالما نبهنا إليها عبد القاهر ، وهى ألا نحكم على شىء فى داخل العمل الفنى حكما مستقلا ، وإنما يجب الربط بين عناصر العمل الفنى كلها فى ضوء وحدة كلية ، وفى اعتماد الجزء على الكل ، وفى التكامل التام الذى بين عناصر اللغة المختلفة ، وعلى ضوء هذا المفهوم لم يقسم عبد القاهر مفهوم التعبير الفنى إلى لحظتين : لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة ، يعنى الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة زخرفة التعبير ، يعنى تزويقه وتجميله ، لكن

(إذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله فى النطق) (٣) ، (كما أن العلم بمواقع المعانى فى النفس ، علم بمواقع

---

(١) انظر درسه لباب الاستعارة فى كتابه البديع

(٢) انظر تحليلة لأبيات كثير عزة (ولما قضينا من منى كل حاجة) فى - الشعر والشعراء : ص ٩ - ١٣ .

(٣) دلائل الإعجاز - ص ٣٥

الألفاظ الدالة عليها فى النطق) (١) .

هذا بالنسبة للمنتج ، أما بالنسبة للقابل ، فليس ثمـة تجزئة أيضا ، نلحظ ذلك لدى الدكتور هدارة إذ يقول :

« الشعر فن يؤثر فى نفس الإنسان بما فيه من جمال ومتعة ، وإثارة فنية للأحاسيس والمشاعر ولا يمكن أن ينظر إليه من ناحية محتواه فحسب ، أو من ناحية شكله بصورة عامة ، فالإنسان لا يتلقى تأثير الشيء الجميل مجزءا على دفعات ولكن الإحساس ينتقل إليه مباشرة وتنفعل نفسه بالتأثير دفعة واحدة » (٢) .

« وكيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك .... » (٣) ، ولن تجد أيمن طائر وأحسن أولا وآخرا وأهدى إلى الإحسان ، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعانى على سجيتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها ، فأما أن تضع فى نفسك أنه لا بد من أن تجنس أو تسجع بلفظين مخصوصين فهو الذى أنت منه بعرض الاستكراه وعلى خطر من الخطأ والوقوع فى الذم (٤) .

وإذا كان هذا هو منهج عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى ، وهذه هى نظرته للصورة الأدبية التى لا تخضع عملية الخلق الأدبى فيها للحظتين ، لحظة تأليف ، ثم لحظة تحسين وزخرفة بالاستعارة وغيرها ، فإننا نرى ناقدا مثل

---

(١) السابق : ص ٣٨

(٢) الدكتور محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ص ٥٣٢

(٣) دلائل الإعجاز ـ ص ٣٨

(٤) انظر أسرار البلاغة ـ ص ١٩ ، ٢٠

« كروتشيه » يرى أن هذا الاتجاه ملأ ساحة فلسفة الفن والجمال ، وخدع كثيرا من الناس ، ولذلك نراه يعلق على هذا المنحى بقوله :

لم يقتصر شر البلاغة التى تقول بوجود لغة مزخرفة مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها ، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن ، بل تعدّاه إلى ميدان النقد ، كما يقول : « ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين ، فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء ، إن الخيال الفنى لايكون بدون جسد ، ولكنه ليس بدينا ولباسه من ذاته ، لايلبس شيئا غيره وليس إذن بمزخرف (١) .

فكروتشيه يرى أن موضوع التفريق بين التعبيرات المزخرفة والتعبيرات العارية يرجع فى الحقيقة إلى تأثير المنطق على أفكار الدارسين للغة ، الذين كثيرا ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفلسفة بالشعر والمنطق بالفن والجدل ، ووجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا اللغة إلى لغتين إحداهما لغة علمية صارمة ، تستخدم فى تاريخ ميدان الشعر ، ولغة الاتصال التى تستخدم فى ميدان الأدب والشعر ، فإن مثل هذه القسمة لايجوز لها أن تصح عندما نقصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبى سواء منه المزخرف أو غير المزخرف وذلك أننا فى مجال الأدب لن نجد إلا خيالا وشعرا وفنا (٢) .

ولذلك هاجم كروتشيه بعنف تلك النظرة التى فصلت بين النحو وبين البلاغة فقد ظن أصحاب هذه النظرة أنه ما دامت اللغة نحوا فينبغى أن تكون نظرتنا إليها نظرة منطقية والذى زاد الأمر خطرا فرض النظرة المنطقية للغة

---

(١) بندتو كروتشيه : المجمل فى فلسفة الفن - ٦٤، ٦٥

(٢) السابق - ص ٦٦

سلطانها على منهج البلاغة ودراستها ، وحين يهاجم كروتشيه هذه النظرة المنطقية إلى اللغة ، إنما ينبهنا عبد القاهر من قبله إلى خطورتها على مناهجنا فى دراسة الصور الشعرية ، وفى دراسة الأدب ونقده بعامة .

يقول كروتشيه فى ذلك بصراحة :

«على أن أسوأ الشرور التى سببها مذهب التعبير المزخرف لتصنيف صور الفكر تصنيفا نظريا هو ما تعلق بنظرة أصحابه إلى اللغة ، فإذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب ، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى التعبيرات العارية وأن ترد إلى النحو ، وبالتالى - إذ لا مكان للنحو فى البلاغة ولا فى الفن - إلى المنطق حيث يسند إليها دور ثانوى والواقع أن فساد اللغة المنطقى مرتبط ارتباطا وثيقا بالمذهب البلاغى فى التعبير وهو يتقدم معه جنبا إلى جنب ، فقد نشأ معا فى العصر اليونانى القديم ، ومعا يعيشان فى أيامنا هذه رغم تعارض الأول مع الآخر ، وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد الرومانتيكى فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين ، أو فى بعض المراكز المصطفاة شعورا قويا بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق ، وأن هذا التوحيد محتوم وسهل ، ما دمنا فهمنا الفن على أنه حدس ، وفهمنا الحدس على أنه تعبير ، ووحدنا بذلك ضمنا بين التعبير واللغة ، إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع»(١) .

حقا إن النظرة المنطقية تحد من فهمنا للغة ، ولوظيفتها ، ولطبيعة تكوينها ولطريقة استخدام صورها فى التعبير الأدبى ، لذا رأينا كثيرا من النقاد القدامى

---

(١) المجمل فى فلسفة الفن : (من ٦٦ - ٦٩)

كالسكاكى وغيره يتأثرون بالنظرة العقلية البحته التى سبقت تصورهم فى فهمهم لطبيعة لغة الشعر ذلك « لأن مستوى الحياة العقلية لم يحسن التفريق التام بين الحكم الفنى الوجدانى بالحسن أو القبح ، والحكم العقلى بالصواب والخطأ » (١).

وبذلك علت البلاغة آنذاك بطريقة المدارسة واستحال الاحتكام فيها إلى غير النظر العقلى ، والضبط المنطقى فخلف ذلك من مباحث بلاغتنا آثارا لاتزال هى الواضحة كاقتياس الظواهر الفلسفية فى تعاريفها وتقاسيمها ، وضوابط بحثها والتزام الوفاء بذلك التزاما أخل حتما بالظواهر الفنية الأدبية التى هى اللباب ، والجوهر فلاتذوق ولا اتصال بالثروة الأدبية ولاتحكيم للذوق .

ولعل من عيوب هذه النظرة العقلية أيضا اهتمامها بالبحث فى أجزاء الجملة فى أبواب البيان الثلاثة ، وأولها الاستعارة ، لذلك كانت دائرة البحث محدودة بالألفاظ لاتنظر فى السياق كـكل وإلى ارتباطات الجمل بعضها بالبعض الآخر ، ومن هنا كان هذا التصور فى الفهم وما ترتب عليه .

وامتدادا لما وجدناه عند عبد القاهر ومن لف لفه فى نظرته إلى المعنى يمكننا إدراك معنى الفصاحة التى تطلق على الألفاظ وبلاغتها ، فهذه البلاغة والفصاحة لاترجع إلى الألفاظ بشهادة الصفات التى توصف بها وإنما ترجع إلى صورتها ، ومعرضها الذى تتجلى فيه وبعبارة أخرى ترجع إلى نظمها وما يطوى فيه من خصائص ، معنى ذلك أن هذه الصفات ليست لها فى أنفسها وإنما هى صفات عارضة لها فى التأليف والصياغة بسبب دقائق بلاغية لم تكن لها من قبل سياقها الذى أخذته فى صور نظمها ، وعلى هذا فالإعجاز القرآنى يرجع إلى خصائص فى أسلوبه

---

(١) أمين الخولى : فن القول : ١٨٢ - ١٧٠ ، شروح التلخيص - جـ٢ - ٢٩٠ .

أو بعبارة أدق إلى خصائص فى نظمه تطرد فى جميع آياته ، ويـورد عبد القاهر بعد ذلك اعترافا بالمعنى المتداول للفصاحة التى توصف بها المفردات حيث يقول:

اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين : قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم ، فالقسم الأول ، الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة ، وما كان على الجملة مجاز واتساع ، وعدول باللفظ عن الظاهر (١) ، وفى هذا الكلام تفسير معنى اللفظ بأنه (الصورة) التى تحدث فى المعنى .

والقسم الثانى : يلتقى بالنظم لأنه يرى أن الفصاحـــة من خصائص النظم والتأليف وليست من خصائص اللفظ فهى طريقة مخصوصة فى نسق الكلام بعضها على بعض ولا دلالة عنده للفظة مفردة كما سبق أن أوضحنا مرارا، «وهل يجد هذه اللفظة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمتها معناها لمعانى جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها ، وهـــل قالوا لفظة متمكنة ومقبولة ، وفى خلافه قلقة ونابية ومستكرهة إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها»(٢) .

إذن فاللغة عند عبد القاهر ليست مجرد ألفاظ ترص ، أو صور ترتب، بل أنها مجموعة من العلاقات تتفاعل فيها الصور الاستعارية مع غيرها من الصور وعناصر الأسلوب ، ومذهبه فى ذلك هو مذهب العالم السويسرى المعـــروف « فردينا ندى سوسير » ، ثم اللغوى الفرنسى « أنتوان مايية » (٣) .

---

(١) : دلائل الاعجاز - ص ٣١ ،

(٢) السابق - ص ٣٠ .

(٣) الدكتور محمد مندور : النقد المنهجى - ص ٣٢٧ ، فى الميزان الجديد - ط٢ - ص ١٤٨ .

لقد وجدته يؤكد هذا المنهج مره أخـــرى بقوله : كيف والألفاظ لاتفيد حتى تؤلف ضربا من التأليف ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب (١) ، وإذا كان كذلك فبنا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء ، وجعل الواحـدة منهـا بسبب من صاحبتها ، ما معناه وما محصوله (٢) .

ويلتقى عبد القاهر فى هذا المفهوم أيضا مع مفكر آخر ألمانى يدعى « فنت » الذى أوضح حدود النظرية الرمزية فى اللغة والتى تنظر إلى الألفاظ على أنها لم تستعمل لتعيين الأشياء المتعينة بذواتها وذلك لأنه لدينا عـن طـريق تجاربنا المباشرة أو تجارب الغير صورة ذهنية لكل شيء ولـكل حدث ، وإنما نضع الألفاظ ونستعملها لتحريك هذه الصورة الذهنية الكامنة ، فعندما نقـــول : « رجل » لا يمكن أن يثير هذا اللفظ فى نفوسنا شيئا ما لم يكن فى ذهننا صورة للرجل ، واللفظ رمز ومحرك لهذه الصورة (٣) .

وبإيجاز تستطيع الصورة الاستعارية بوضعها فى السياق أن تستمد دلالاتها من علاقاتها بالكلمات السـابقة لها ، واللاحقة بها ، وبما يكن أن تكتسبه فى مكانها الذى وضعت فيه من إشعاعات وإضافات جديدة ، ومن ثم كانت الكلمة المفردة مجرد إشارة إلى الصورة الباردة للشيء أما الكلمة المستخدمة فىسياق فهى شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية إلى جانب ما فيهـا مـن معنى عقلى مجرد ، ذلك لأن خاصية اللغة حين تستخدم استخداما أدبيا هى أنها إيحائيه فهى لا تكتفى بأن تقرر وتعبر عما تقول ، ولـكنهـا كذلك تهـدف إلى

(١) أسرار البلاغة ـ ص ٨ .
(٢) دلائل الإعجاز ـ ص ٣٨ .
(٣) فى الميزان الجديد ـ ط٢ ـ ص ٤٩ .

التأثير فى اتجاه القارىء واقناعه وتغييره تغييرا تاما (١) .

لذلك ينبغى تمثل الصور الجزئية والاستعارات المختلفة فى وحـــدة شاملة تربط بينها ، فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها لكننا حين تتمثلها فى الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب ، فإذا انفصلت الصور الجزئية عن مجموعة الصور المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوى فى الصورة العامة ، أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية والخصب بحيث يتجاوب أصداؤها فى كل مكان من القصيدة (٢) .

« لذا كانت الصورة الاستعاريه كشفا نفسيا لشيء جديد بمساعدة شيء آخر »(٣)

وعبد القاهر فى حكمه هذا على الصورة البيانية ، ودرسه لها فى إطار نظريته فى النظم ومنهجه التحليلى اللغوى النقدى ، إنما يعطينا صورة صادقة لمفهوم الجمال عنه ، معنى هذا أن الشاعر يسوى تجربته من مجموعة العناصر والدوافع النفسية تتجمع فى ذهنه ، ويؤلف بينها وينسج منها عمله فى صورة متسقة جميلة يستطيع فيها أن يوحد بين عناصر تعبيره ، ويحدث العلاقات بينها بحيث تصبح كيانا واضحا لعمل فنى له روابطه الحية ، وإذا لم تبلغ التجربة الفنية مدى واضحا من دقة هذا التأليف والتوحيد ، فإنها لاتؤثر فينا ، وبالتالى تكـــون التجربة رديئة لم يحسن الفنان جمع دوافعه وتنسيقها تنسيقا يجعلنا نستجيب إليه ، وبذلك

---

(١) W & warren : Theory of Literature P . 12

(٢) د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى الأدب ـ الصفحات ٩٨ ، ١٠٠ ، ٩٦ .

(٣) التفسير النفسى للأدب ص ٩٦ ومابعدها .

لايستطيع هذا النوع من التجارب أن يسيطر على حياتنا المعنوية ، وينظمها تنظيما يجعلنا نشعر بارتياح ورضى عميقين ، فلا يكون التعبير جميلا بدون العرض ، ولابد للعرض من أن يكون له شكل ما ، وهذا الشكل الذى تأخذه وسيلة التعبير هو ذاته أحد العناصر التى يتألف منها تأثير اللغة » (١)

لذلك نرى الفنانين يجيدون فى تجاربهم بحسب ما يستطيعون من النهوض بهذه الصياغة وذلك التنظيم ، ولا شك أنهم يعانون فى تمثل مايصوغون وينظمون من انفعالاتنا الوجدانية كما يبذلون الجهد والطاقة فى تأليف للعناصر وإحداث العلاقات والروابط مما يتفوقون فيه على الأشخاص العاديين .

الحكم الثانى :

ويقودنا الحديث عن المعنى فى الاستعارة إلى مناقشة حكم آخر ، وهو ، هل الاستعارة مجاز لغوى أم أنها مجاز عقلى ؟ ، وللإجابة نقول :

إن المجاز فى صيغة أسد فى قولنا : (رأيت أسداً يحمل السلاح) ليس فى مجرد الاسم ، بل المجاز فى تقديرنا لصفة الأسدية للرجل ، ومن هنا يكون التصرف واقعا فى أمر عقلى لا فى أمر لغوى ، فهذا المجاز عقلى (٢) .

أو بمعنى آخر : إن العقل جعل الرجل الشجاع من جنس الأسد ، وجعل ما ليس فى الواقع واقعا مجاز عقلى (٣) ، وعلى ذلك يطلق المجاز العقلى على إسناد الشيء لغير من حوله وعلى التصرف فى المعانى العقلية على خلاف ما فى الواقع .

---

(١) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال – ص ١٨٩ .

(٢) نهاية الإيجاز – ص ٨٥ .

(٣) ج٢ (ط ٣) من تجريد العلاقة البنانى على مختصر سعد الدين التفتازانى على متن التلخيص – ص ١٧١ .

ونحن إذا ربطنا هـــذه القضية بمسألة الادعاء السابق بيانها ، قلنا : إن المقصود بأن الاستعارة مجاز عقلى أن التصرف فى أمـــر يدرك بالعقل لأنها لا تطلق على المشبه إلا بعد ادعاء دخوله فى جنس المشبه به (١) بحيث تكون حقيقة المشبه به شاملة للمشبه بإدخاله فى جملة ، أفراده بالادعاء العقلى المبنى على المشابهة : فإن الأسد لم يطلق على الشجاع مثلا حتى اعتبر فردا من أفراد جنس الأسد بالادعاء .

هذا ما نصره عبد القاهر فى « دلائل الإعجاز » حقيقة ، من أن الاستعارة « مجاز عقلى » مؤكدا جانب المعنى فيها ، وتبعه فى ذلك الإمام « فخر الدين الرازى » مقلدا ، والذى نصره فى (الأسرار) غـير ذلك ، فقد اعتبر المجاز بالاستعارة « لغويا » (٢) ، لأنا وإن أجرينا للرجل صورة الأسد وهيئته ، واسم الأسد موضوع لا للشجاعة وحدها ، وإلا كان اسم صفة لا اسم جنس ، بل هو موضوع للبنية المخصوصة ، فاذا أجرينا اسم الأسد على الرجل تبعاً لثبوت صفة الشجاعة فيه ، فقد سلبنا الصيغة بعض ما هى مستحقة له فى أصل الوضع ، وهو بنية الأسد وهيكله ، فيكون هـــذا إزالة له عما وضع فى الأصل بإزائه (٣) .

ويتردد القزوينى فيما بين الوجهتين ، ففى الوقت الذى يعد فيه الاستعارة مجازا عقليا يرتضى كونها مجازا لغويا ، ويدلنا على ذلك بكونها موضوعه للمشبه به لا للمشبه ، ولا لأمر أعم منهما ، كالأسد فإنه موضـــوع للسبع المخصوص

---

(١) الإيضاح ، « بغية الإيضاح » ـ حـ٣ ـ ط ٥ ـ ١١٤ .

(٢) أسرار البلاغة ـ ص ١٥٥ ، ٤١٨ ، ٤٢٦ .

(٣) أسرار البلاغة ـ ص ٤٢٦ ، الرازى فى نهاية الإيجاز ـ ص٨٤ ومابعدها .

لا الرجل الشجاع ، ولا الشجاع مطلقا ، لأنه لو كان موضوعا لأحدهما لكان استعماله فى الرجل الشجاع من جهة التحقيق لا من جهة التشبيه ، وأيضا لو كان موضوعا للشجاع مطلقاً لكان وصفا لا اسم جنس (١) .

ولقد أكد عبد القاهر غير مرة فى (أسراره) أن الاستعارة مجاز لغوى ، وهو بصدد حديثه عن الفرق بين المجازين اللغوى والعقلى ، وفى بيانه الفرق بين قولنا : (وشى الربيع) ، وجعلنا الأسد على الرجل مجازا لغويا استعاريا . « فاذا قلنا خط أحسن مما وشاه الربيع أو صنعه الربيع ، كنا قد ادعينا فى ظاهر اللفظ أن للربيع فعلا أو صنعا ، وأنه شارك الحى القادر فى صحة الفعل منه ، وذلك تجوز به من حيث المعقول لا من حيث اللغة .

لأنه إن قلنا : إنه مجاز من حيث اللغة صرنا كأنا نقول : إن اللغة هى التى أوجبت أن يختص الفعل بالحى القادر دون الجماد ، وأنها لو حكمت بأن الجماد يصح منه الفعل والصنع والوشى والتزيين والصبغ لكان ما هـــو مجاز الآن حقيقة ، ولعاد ما هو الآن بتأول معدودا فيما هـــو حق محصل ، وذلك محـال (٢)» .

ويزيل عبد القاهر أى شبهه فى فهمنا لذلك فيقول فى موضع آخر :

« فإذا قلت : فعل الربيع الوشى ، فإنك تريد بذلك معنى معقولا وهو أن الربيع تسبب فى وجـود الأنوار التى تشبه الوشى ، فقد نقلنا الفعل من حكم معقول وضع له إلى حكم آخر معقول شبيه بذلك الحكم ، فصار لذلك كنقل الأسد عن السبع إلى الرجل الشبيه به فى الشجاعة » (٣) .

---

(١) الإيضاح - جـ٢ - ص ١٦٢ ، ١٦٣ .
(٢) أسرار البلاغة: ٤٥١ .
(٣) السابق : ٤٥٢ .

أفتقول الأسد على الرجـــل مجاز من حيث المعقول لا من حيث اللغه كما قلت فى صيغة فعل إذا أسندت إلى ما لا يصح أن يكون له فعل ، إنها مجاز من جهة العقل لا من جهة اللغة ؟ ، فالجواب أن بينها فرقا ، وإن ظننتم) متساويين ، وذلك أن « فعل » موضوع لإثبات الفعل للشيء على الإطلاق والحكم فى بيـان من يستحق هذا الإثبات وتعيينه إلى العقل ، وأما الأسد فوضوع للسبع مطلقا واللغه هى التى عينت المستحق بهـا وبرسمها ، وحكمها ثبت هـــذا الاستحقاق والاختصاص ، ولولا نصها لم يتصور أن يكون السبع بهذا الاسم أولى من غيره ويقول فى موضع آخر : « أما بالنسبة للأسد أيضا فقد نقلته عن شيء هو أصل فيه باللغة لا بالعقل ، وأما الفعل فلم تنقله عن الموضع الذى وضعته اللغة فيه »(١).

ولئن كانت الشجاعة من أخص أوصاف الأسد وأمكنها ، فإن اللغة لم تضع الاسم لها وحدها ، بل لهـا فى مثل تلك الجثـة وهاتيك الصورة والهيئة ، وتلك الأنياب والمخالب إلى سائر ما يعلم من الصور الخاصة فى جوارحه كلهـا ، ولو كانت وضعته لتلك الشجاعة التى تعرفها وحدها لكان صفة لا اسما ، ولـكان كل شيء يفضى فى شجاعته إلى ذلك الحد مستحقا للاسم استحقاقا حقيقيا على طريق التشبيه والتأويل (٢) .

ويخرج لنا عبد القاهر بعد ذلك كله بتعريف ذى صيغه محددة للمقصود بالمجاز العقلى قائلا : « هو كل جملة أخرجت الحكم المفاد بهـا عن موضوعه فى العقل لضرب من التأول »(٣).

---

(١) السابق : ٤٥٢ ، ٤٥٣ .

(٢) أسرار البلاغة : ٤٥٥ .

(٣) السابق ص ٣٣٢ ، ٣٣٣

ولم يكتف عبد القاهر بالأمر عند هذا الحد ، بل رأيته يسرف فى إيراد الأمثلة لزيادة توكيد ما سبق أن قاله : وليوضح المراد بكلمة (تأول) فى تعريفه هذا ، فيأتى ببيت البحترى الذى يقول فيه :

فصَاغ ما صاغ من تبرٍ ومن ورِقٍ   وحَاك ما حاك من وشيٍ ودِيبَاجِ

وفاعل هذه الأفعال فى البيت ضمير يعود إلى الربيع ، فقد أثبت الصوغ له وذلك خارج عن موضعه من العقل لأن إثبات الفعل لغير الله ، تعالى ، لايصح عند العقل ، إلا أن ذلك على سبيل التأول بمعنى أن العرف الجارى بين الناس أن يجعلوا الشىء إذا كان سببا أو كالسبب فى وجود الفعل كأنه فاعل ، فلما أجرى الله سبحانه وتعالى العادة أن تورق الأشجار وتظهر الأنوار ، وتلبس الأرض ثوب شبابها فى زمان الربيع ، صار يتوهم فى ظاهر الأمر كأن لوجود هذه الأشياء حاجة إلى الربيع ، فأسند الفعل إليه على هذا التأول (١) .

ولذلك لايجوز عبد القاهر الحكم على الجملة بأنها مجاز إلا على أساسين : فإما أن يكون الشىء الذى أثبت له الفعل مما يصح أن يكون له تأثير فى وجود المعنى الذى أثبت له ، وذلك نحو قول الرجل : « محبتك جاءت بى إليك » فهذا ما لايشتبه على أحد أنه مجاز ، لأن المحبة لايعقل أن تجىء بإنسان ، وأما أن يكون قد علم من اعتقاد المتكلم أنه لايثبت الفعل إلا لله تعالى (٢) . ويرى عبد القاهر أن الإيمان بهذا اللون من المجاز ضرورى لرجل الدين وأن من يقدح فيه ويصفه بغير الصدق يخبط خبطا عظيما ، ويطيل عبد القاهر فى هذا الحديث مما لا حاجة لنا إليه هنا .

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة - ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٥ .
(٢) السابق - ٢٣٧ - ٣٣٩ .

وهذا الرأى الأخير، وهو اعتبار عبد القاهر الاستعارة مجازا لغويا، هو ما ذهب إليه جلة علماء البلاغة، وأجمعوا عليه، وقد حددوه بأنه مجاز تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقى، والمعنى المجازى المشابهة، وسمى عند معظمهم «المجاز الاستعارى» ثم إن هناك المجاز الذى لا تكون فيه مشابهة ويسمى «المجاز المرسل» وسمى مرسلا لأنه لم يقيد بعلاقة المشابهة، كما فى المجاز بالاستعارة.

ولقد أضاف السكاكى إلى أقسام المجاز اللغوى ما سماه المجاز اللغوى الراجع إلى معنى الكلمة غير المفيدة، ويدخل فى الاستعارة، وقد عرفه بقوله :

«هو أن تكون الكلمة موضوعة لحقيقة من الحقائق مع قيد فنستعملها لتلك الحقيقة لا مع ذلك القيد بمعونة القرينة. وذلك مثل استعمال (المشفر) - وهو موضوع للشفة - مع قيد أن تكون شفة بعير - استعمال الشفة، فتقول : (فلان غليظ المشفر) فى ضمن قرينة دالة على أن المراد هو الشفة لا غير، أو مثل أن تستعمل الحافر - وهو موضوع للرِّجل مع قيد أن يكون رِجل فرس أو حمار - استعمال الرجل بالإطلاق اعتمادا على دلالة القرائن على ذلك» (١).

وسمى هذا القبيل مجازا لتعديه عن مكانه الأصلى، واستعاريا لوجود المشابهة، ولغويا لاختصاصه بمكانه الأصلى بحكم الوضع، وغير مفيد لقيامه مقام أحد المترادفين من نحو (ليث، وأسد)، (وحبس ومنع).

ولقد أفاد السكاكى من هذا الضرب من المجاز اللغوى مما كتبه عبد القاهر من قبله فى الاستعارة غير المفيدة، حيث يقول : (٢).

---

(١) مفتاح العلوم - ص ١٧٢.
(٢) أسرار البلاغة - ص ٣٧.

« فالعرب مثلا قد وضعوا للعضو أسامى كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان ، نحو وضع الشفة للإنسان ، والمشفر للبعير ، والجحفلة للفرس ، وما شاكل ذلك من فروق ، فإذا استعمل الشاعر شيئا منها فى غير الجنس الذى وضع له ، فقد استعاره منه ونقله عن أصله وجاز به موضعه ، فالشاعر الذى قال :

فبتنا جلوسا لدى مهرنا ننزّع من شفتيه الصفارا

استعمل الشفة فى الفرس وهى موضوعة للإنسان، فهذا لايفيدك شيئا زائدا عن اللفظ المختص ، إذ لافرق من جهة المعنى بين قوله : من شفتيه ، وقوله : من جحفلتيه ، فالاستعارة هنا تنقصك جزءا من الفائدة أشبه وهى فى الوقت نفسه قد فوتت غرضا من أهم الأغراض اللغوية ،وهى التخصيص الذى أراده صاحب اللغة (١) . وهذا يؤدى فوق ذلك إلى إيهام الاشتراك ، وأن الشفة والجحفلة والمشفر ألفاظ مترادفة ، وكل منها يدل على العضو المخصوص فى سائر أنواع الحيوان ، ومثل هذه الاستعارة يسميها عبد القاهر الاستعارة « غير المفيدة » (٢) وهى التى يبدو فيها مجرد النقل واضحا بحيث لاتعدو أن تكون اللفظة المستعارة مجرد تبادل لغوى فقط مكان أخرى .

---

(١) معنى ذلك أن هذا الاتجاه يتعارض مع مرونة اللغة وسعتها التى خصصت لكل معنى من المعانى اللفظ الخاص به الدال عليه حتى ينتفى الاشتراك الذى قد يؤدى إلى الخفاء وإلى كد الذهن فى تحصيل المراد ، وعلى الأديب أن يراعى الفروق الدقيقة فى معانى الألفاظ لئلا يفوت الحكمة التى قصد إليها واضع اللغة .

(٢) أسرار البلاغة ـ ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٤٨ .

أما المفيدة ، فهي عنده ما بان باستعارتها فائدة ومعنى من المعنى لولا مكان الاستعارة لم تحصل تلك الفائدة ؛ ولم يتحقق الغرض المقصود(١) .

وجدير بالذكر أن البلاغيين بعد عبد القاهر سموا الأولى بالعامية ، والثانية بالخاصية وقد مر بنا ذلك في بيان الأقسام .

وهكذا نلحظ مدى تأثر السكاكي بعبد القاهر ، والفارق واضح بين دراسة عبد القاهر التحليلية النقدية المتأنية ، وبين دراسة السكاكي الموجزة السريعة التي اقتصرت على مجرد وصف هذا المجاز بأنه غير مفيد على غرار ما رأينا ، بل إن السكاكي في شواهده التي ساقها ناقل من عبد القاهر ما أورده نفسه .

الحكم الثالث :

وننتقل مع عبد القاهر من حديثه عن الاستعارة المفيدة وغير المفيدة إلى حكم آخر ، **وهو الرأي في ترجمة الاستعارة** ، ولبيان ذلك نقول :

من المرجح أن عبد القاهر لم يكن يعرف لغة أجنبية غير العربية برغم أنه أورد هذا البيت وهو :

لو لم تكنْ نيةُ الجوزاءِ خدمتَه لما رأيتَ عليها عقدَ مُنتطِقِ

وقال : إنه معنى بيت فارسي مترجم (٢) فلربما يكون قد سمع ذلك لأن كلامه عن اللغة الفارسية كلام غير العارف بها ، ولكنه يلجأ إلى العقل في تصورها ، فعندما تحدث عن الاستعارة ، وقسمها قسمين ، كما سبق القول : إلى مفيدة ، وغير مفيدة ، ومثل لغير المفيدة بأن تطلق اسم (المرسن) وهو أنف

---

(١) السابق : ص ٣٨ ، ٤٤٨ .

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٤١ .

غير الآدمى على أنف الآدمى ، قال : إنّ هذا اللون لايتصور أن يكون فى غير لغة العرب ؛ بل إنه وجد فى لغة الفرس مراعاة نحو هذه الفروق ، ثم نقلوا الشىء من الجنس المخصوص إلى جنس آخر كانوا قد سلكوا فى لغتهم مسلك العرب فى لغتها (١) .

أما الاستعارة المفيدة فان الكثير منها تراه فى عداد ما يشترك فيه أجيال الناس ويجرى به العرف فى جميع اللغات ، فقولك : رأيت أسدا - تريد وصف رجل بالشجاعة ، وتشبيهه بالأسد على المبالغة ، أمر يستوى فيه العربى والعجمى وتجده فى كل جيل ، وتسمعه من كل قبيل ، كما أن قولنا : زيد كالأسد على التصريح بالتشبيه كذلك ، فلا يمكن أن يدعى أننا إذا استعملنا هذا النحو من الاستعارة فقد عمدنا إلى طريقة لايعرفها غير العرب ، أو لم تتفق لمن سواهم (٢).

فكلامه عن الاستعارة غير المفيدة واضح كل الوضوح فى عدم معرفته بلغة الفرس ، وحديثه عن الاستعارة المفيدة مبنى على العقل ، وجعل الحكم شاملا لجميع اللغات ، مما يدل على أن مرجعه فى ذلك الحكم هو العقل ، لامعرفته بجميع اللغات ، وكأن عبد القاهر يرى هذا الإحساس الذى يدفع إلى الاستعارة والتشبيه إحساسا مشتركا بين الناس جميعا .

ويرى عبد القاهر أنه إذا لم يكن فى اللغة المنقول إليها اسم خاص بجنس من الأجناس جاز أن يعبر بالاسم العام عند الترجمة ، ومثال ذلك أن تترجم كلمة (المرسن) إلى لغة غير عربية ، و « المرسن » : أنف غير الآدمى

---

(١) السابق : ص ٢٥ .
(٢) السابق : ص ٢٥ .

فإذا كانت اللغة المترجم إليها لم تضع كلمة لأنف غير الآدمى جاز أن تترجم كلمة (المرسن) وأن يترجم (الجفان) وهو ولد النعام باللفظ المشترك الذى هو كالأولاد والصغار لأنه لا يجد فى اللغة التى يترجم إليها لفظاً خاصا ، ويكون مصيبا ومؤديا للكلام كما هو .

أما ترجمة الاستعارة فى قولنا : رأيت أسداً ، نريد الرجل الشجاع ، فمن الواجب أن نذكر الاسم الخاص فى تلك اللغة بالأسد ، وأن يكون النقل لعبارة رأيت أسدا على هذه الصورة . ولو أنه ذكر مكان الأسد المراد منه ، فترجم العبارة بما معناه : رأيت رجلا شجاعا شجاعة شديدة ، وترك ذكر الأسد ، لم يكن مترجما للكلام بل كان مستأنفا من عند نفسه كلاما (١) .

معنى ذلك عند عبد القاهر أن ترجمة الاستعارة إلى لغة أجنبية يجب أن تحتفظ فيها بصورة الاستعارة حتى تحتفظ بقوتها فى التأثير ، ولا يسوغ فى الترجمة أن تحول الاستعارة إلى حقيقة ثم تترجم إلى اللغة الأجنبية ، لأن الترجمة حينئذ لا تكون للعبارة التى يراد ترجمتها ، ولكنها عبارة يستأنفها المترجم من عند نفسه.

هذا ما عناه عبد القاهر ، وهو فيما بحث ما زال يحوجنا إلى إعادة التساؤل مرة أخرى عن نقطتين أولاهما : هل توجد حقا ترجمة ثرية للاستعارة ؟ وهل من الممكن فعلا ترجمة الاستعارة من لغتها الأصلية إلى لغة ثانية ؟ ثم ما جدوى الترجمة فى الحالين ، هل سيكون لها درجة التأثير نفسها التى نجدها للاستعارة الأصلية ؟ ويمكننا أن نناقش كل ذلك معا .

والإجابة ... إن مسألة النقل والادعاء والفرق بينهما مما وجدناه فيما حدد عبد القاهر ، نستطيع أن نضع أيدينا على إجابة سؤالنا هذا ، حيث إن مصطلح

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢٦ ، ٢٧ .

« ادعاء » يعني إدخال عنصر التخييل ، والتخييل لا يترجم ، ورغم ذلك فالأمر يحتاج إلى مناقشة بما هو إضافة ترتبط بحديثنا هنا .

لذلك نقول : إن نثر القصيدة عمل ينبغي الاحتراز منه ، ذلك لا لشيء إلا لأنه يعدل المعنى أو يحوله إلى اتجاه ثابت ، ذلك ما عناه الدكتور مصطفى ناصف بقوله :

« إن عملية النثر تقوم على أسس مختلفة فهي تعطي للإثبات كل فاعلية ، وتخلص لفكرة التقدم المستمر في المعنى بطريقة تختلف عن طريقة الشاعر في تقدمه وترجمته المستمرين ولكن الشعر لا يمثل بداهة حركة المعنى ، وإنما يؤلف نظاما خاصا يمكن أن نسميه باسم التوازن القلق » (١) .

إذن خلط القصيدة عند ترجمتها بالمدلول النثري لها عمل مبتور ، إذ تبين الفرق لدى النقاد الجدد بين العبارة في الشعر ومقابلها النثري ، ويتجلى هذا خصوصا في مقام الاستعارة (٢) .

فنحن عندما نقول مثلا : صاحبنا هذا « ثعلب » : يمكن أن نترجم الاستعارة فنقول : ماكر ، قاسي ، خطير ، خبيث ، هذه الترجمة مختلفة عن العبارة الاصلية ، فالعبارة الأصلية ذات معنى مركز مضغوط ، وهنا تفصيلات محددة تامة الخلقة ، إلا أن المسألة أعمق من هذا الفرق ، لأن الاستعاره تتجاوز الدلالات الموجودة في اللغة الحرفية . ولو حاجتنا إلى دلالات لم يكن لها وجود من قبل في العبارات المعتاده ، والألفاظ المستعملة لما تجشم الناس مشقة الاستعارة .

لقد أكد هذه الحقيقة اللغويون أمثال السيوطي ، وابن فارس ، فالسيوطي يقول في مزهره :

(١) د . مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث – ص ١٦٨ .
(٢) السابق – ص ١٦٨ ، ١٦٩ .

« وقد قال بعض علمائنا حين ذكر ما للعرب من الاستعارة والتمثيل، والقلب والتقديم ، والتأخير ،وغيرها من سنن العرب فى القرآن ، وقال : وكذلك لا يقدر أحد من التراجم (جمع ترجمان وهو الذى يترجم الكلام بنقله من لغة إلى أخرى) على أن ينقله إلى شىء من الألسنة كما نقل الإنجيل من السريانية إلى الحبشية والرومية ، وترجمت التوراة والزبور ، وسائر كتب الله عز وجل بالعربية لأن غير العرب لم تتسع فى المجاز اتساع العرب ، فلو أردت أن تنقل قوله تعالى : (فضربنا على آذانهم فى الكهف) لم يؤد اللفظ المعنى .

وقال ابن فارس : فأين لسائر الأمم ما للعرب ؟ ومن ذا يعبر عن قولهم : « يد الدهر » « وبجت الشمس ريقها » ، و « هو غمر الرداء » ، وهو ضيق الملجم وهو شراب بأنقع ،وما أشبه هذا من بارع كلامهم ، ومن الإيماء اللطيف، والإشارة الدالة (١) .

ويمكن أن نقول باختصار : لا يوجد معادل للتعبير الاستعارى ، ولقد استطاع « شيلى » وهو بصدد بيان العلاقة بين الشعر واللغة أن يدرك بهذه الحقيقة ويؤكدها فى كتاباته النقدية ، فهو يقول : إن كل مؤلف فى طفولة المجتمع هو شاعر بالضرورة ، لأن اللغة نفسها شعر ،(ومعنى ذلك أن البداتية (اللغوية) لغة شاعرية لأن هؤلاء الذين يكتشفون لأنفسهم طبيعة الحقيقة الواقعة بوساطة اللغة يستعملونها استعمالا مبكراً) (٢) .

الأمر كذلك بالنسبة للشعراء ، يقول « شيلى » عن لغتهم :

---

(١) السيوطى : المزهر - ص ٣٥٦ ومابعدها .

(٢) ديفيد تش - مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق (ترجمة محمد يوسف نجم / ص ١٧٩) .

إنها لغة استعارية حية بمعنى أنها تجلو العلاقات التى لم تدرك من قبل بين الأشياء ثم تخلد إدراكهم لها ، إلى أن تصبح الكلمات التى تمثل هذه العلاقات عبر الزمن رموزا وعلامات على أجزاء وطبقات من الأفكار بدلا من أن تكون صورا لأفكار كاملة وحينئذ فإنه إذا لم ينهض شعراء جدد ليعيدوا خلق هذه العلاقات التى أخل بنظامها ، فإن اللغة تصبح عاجزة عن التعبير عن الأغراض الإنسانية النبيلة (١) .

وبدراسة نص « شيلى » السابق يمكننا ملاحظة ما يلى :

أولا : يرى « شيلى » أن اللغة هى الوسط النوعى للخيال ، وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعى أن يكون المجاز بوجه عام والاستعارة بوجه خاص هى المبدأ الشامل فى اللغة ، وإذا كانت لغة البدائى من صنع الخيال لا من وضع العقل المنطق فهى لغة مجازية مصورة غنية بالصور المحسوسة والمتخيلة ، وليست لغة تجريدية إشارية وكذلك الأمر بالنسبة للشعراء .

وقد أومأ إلى ذلك « روبين كولونجود » عندما قال : « اللغة فى أسمى حالتها الأصلية أو النظرية تتسم بأنها خيالية أو تعبيرية . ووصفها بأنها خيالية يعنى تحديد ما هيتها ، ووصفها بأنها تعبيرية يعنى تحديد مهمتها ، فهى فعل خيالى يقوم بالتعبير عن الانفعالات ، ولغة الفكر هى الشىء نفسه بعد أن اصطنع بصورة الفكر أو تحور بحيث يستطيع التعبير عن الفكر (٢) .

---

(١) Shelly : A defence of poetry — p. 120 .

(٢) روبين جورج كولونجود : مبادىء الفن / ص ٢٨٤

ويذكرنا ذلك بما ذهب اليه «عباس العقاد» بأن اللغة العربية لغـة المجاز وليس ذلك لكثرة التعبيرات المجازية فيها، لأن هذه التعبيرات قد تكثر فى لغات عديدة

ثانيا . اللغة الإشارية تختلف اختلافا واضحا عن اللغة الانفعالية .

ثالثا : كانت اللغة إذن مجازات وصورا ، ولكنها فقدت مجازيتها بالتدريج نتيجته لكثرة الاستعمال وهذا ما عبر عنه المحدثون بقانون « التضاؤل التدريجي »

= من لغات الحضارة وإنما تسمى اللغة العربية بلغة المجاز لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة ، فيستمع العربي إلى التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه ، فالقمر عنده بهاء والزهرة نضارة ! والغصن اعتدال ورشاقة ، والطود وقار وسكينة .

انظر .. عباس العقاد : اللغة الشاعرة / ص ٢٧)

ـ حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي / ص ٤٣)

ويقارن العقاد بين اللغة العربية واللغات الأخرى في استعمال المعنى الحقيقي والمعنى المجازي في وقت واحد ، فيبدو له من هذه المقارنة أن الكلمات التي تستعمل للغرضين كثيرة في اللغة العربية وليست بهذه الكثرة في اللغات الأوربية ، وقد أرجع هذا الفارق إلى أكثر من سبب ، فلعله راجع إلى تطاول العهد بين بداوة الأمم الأوربية وحضارتها .

ولعله راجع أيضا إلى خاصة عربية بدوية في التعبير بالتشبيهات المجازية وينتهي العقاد إلى حقيقة مهمة مؤداها : أننا لانحتاج كثيرا إلى التسلسل التاريخي في وضع معجماتنا الحديثة ، لأن هذا التسلسل ضروري في اللغات التي يكثر فيها إهمال الكلمة في معنى وسيرورتها في معنى آخر ، ولكنه لايبلغ المبلغ من الضرورة حين توجد الكلمة مستعملة في جميع معانيها على السواء أو على درجات متقاربة ، لذلك فمن شرط اللغة علينا أن نصنع كما صنع أهلها ، فنجدد في المعاني من طريق المجاز بحيث لايكاد السامع يفرق بينهما للوهلة الأولى ، أهي أصل في اللغة قديم أم مجاز جديد (اللغة الشاعرة للعقاد / ص ٤٣ /٤٤ /٤٥) .

ويعزون إليه السبب فى فقدان اللغة صورها المجازية ويعبر عن ذلك « ستيفن أولمان » بقوله :

وهناك عامل من العـــوامل التى تسلب الكلمة أو العبارة قوتها وتأثيرها ، ويتمثل هذا العامل فيما يعرف بقانون « التضاؤل التدريجى » ذلك القانون الذى يقوم بدور كبير فى تغيير المعنى فى أحيان كثيرة ، فالمجازات ، والاستعارات وأساليب المبالغة ، بل وأساليب حسن التعبير ، كل هذه لابد أن تفقد ألوانها المعنوية الخاصة وأن تحرم من قوتها التعبيرية والإيحائية بكثرة الترداد (١)

هذه النقاط الثلاث السابقة هى التى تشكل بوجه عام فهم « شيلى » للعلاقة بين الشعر واللغة ، ويترتب على هذه النقاط الثلاث عدم قابلية الصور الاستعارية والصور الشعرية بوجه عام للنثر — كما قلنا من قبل — ذلك لأنها مكونة من كلمات عمل فيها الخيال عمله فأكسبها القدرة الهائلة على الإيحاء ، ولقد نظر « شيلى » إلى اللغة بوصفها أداة الخيال الفعالة لأن الخيال نفسه يخلقها تلبية لحاجاته بينما أدوات الفنون الأخرى توجد فى العالم الخارجى مستقلة عن الفنان ووجودها هذا يحد من فاعليتها كوسيلة للتعبير عن الرؤى الخيالية وهذا مايجعل الشاعر فى مرتبة أعلى بالنسبة إلى غيره من الفنانين (٢) .

وهاهوذا « ايرنست فشر » يقول أيضا : « يستخدم الشاعر وسائل اللغة المتاحة ، لكنه يستخدمها بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديدا وتنشأ

---

(١) ستيفن أولمان : « دور الكلمة فى اللغة » — ترجمة كمال محمد بشر / ص ٩٦ .

(٢) انظر ديفيد تش فى مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق — ترجمة محمد يوسف نجم / ص ١٨٠ .

هذه الجدة من جدلية اللغة أى من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة ، ومن أن كل كلمة لاتنقل محتوى فحسب ، بل يمكن أن يقال إنها محتـــوى فى ذاتها ، إنها حقيقة قائمة بذاتها » (١).

مما سبقت مناقشته نستطيع استخلاص نتيجتين مهمتين بالنسبة للصورة الاستعارية بوجه خاص ، والصورة الشعرية بوجه عام، والنتيجة الاولى : أن الصورة تعتمد على الإيحاء مادامت مكونة من كلمات ، ومادامت كل كلمة لها معنى واحد محدد واضح ، ثم إن المعنى فى الصورة يمتد ويتسع وكلما تأملنا الصورة زادتنا عطاء ، بمعنى أننا كلما وسعنا من السياق الخاص بالكلمات الداخلة فى تركيبها ، كلما زدنا أوجه التفاعل بين هـــذا السياق الخاص وبين السياق العام للقصيدة ، كلما فعلنا ذلك تلقينا سيلا من المعانى، وهذا هو المقصود بقولنا : إن الصـــورة الشعرية موحية ، ذلك ما يمكن فهمه أيضا من عبارة « روبين جورج كولنجود » الذى يقـــول فيها : أليست الكلمات أجزاء ، وبذورا للنبات ؟ وما هو قانون نموها ؟ بشىء من مثل هـذا سوف أحطم التناقض القائم بين « الكلمات والأشياء » وأرتفع بالكلمة ـ كما هو الأمر ـ إلى مستوى الأشياء والأشياء الحية منها » (٢) .

فكولونجود يضفى نوعا من الحياة على لغة الشعر مثلا ، ولإن ماتتلقاه من تيارات إيحائيه من خلال صوره هى روحه التى بها يحيا ، وهل هناك من مصدر لهذه الروح غير الصور الاستعارية ، من هنا كانت الاستعارة أقـــوى الصور القادرة على بعث القوة التأثيرية فينا لاستطاعتها الارتفاع بها إلى مستوى عال

---

(١) ايرنست فشر : ضرورة الفن ـ ترجمة أسعد حليم / ص ٢٢٢

(٢) آلين تيت : دراسات فى النقد / ص ١١٣

لأن الصورة الاستعارية وحدة متماسكة من الفكر والفن ، ذلك إن عجزت الحقيقة السلبية وحدها عن التأثير فينا .

والنتيجة الثانية : وهى مترتبة على الأولى ؛ ومؤداها أن الصورة غير قابلة للنثر،وليس معنى ذلك أن الصورة لا معنى نثرى لها ، وإنما معناه أن هذا المعنى النثرى ممكن فى حالة ما إذا كانت كلمات اللغة مجرد نظام لتنظيم الإشارات - إلا أنها ليست كذلك فى لغة الشعر - أما فى حالة الكلمات التى تعبر عن انفعال ، فإن الحلول النثرى لا يساوى إلا جانبا بسيطا من المعنى الذى تعبر عنه الصورة ، إن الصورة الاستعارية ذات سياق خاص يتفاعل مع السياق الذى توجد فيه ، وهذان السياقان يتفاعلان مع السياق العام للقصيدة كلها ، ومحصلة هذه التفاعلات تنعكس على معنى الصورة ، ومن هنا تتعدد المعانى وتكون الصورة ذات إيحاءات لا يمكن أن يحصيها النثر أو يحيط بها إحاطة تامة ، وكلما حللنا الصورة إلى معنى نثرى ومهما قمنا بتفصيل القول فيه فإننا سنكون عاجزين عن الوصول إلى المعنى أو جملة المعانى التى تشير إليها الصورة وترمز .

لقد أكد ذلك عندما قال : « إن الصورة مثل الحلم ، فهى فوق الحدود والمعانى التى تشتمل عليها لا يمكن للنثر أن يحيط بها كلها (١)،وما من شك فى أن أولئك الذين يحاولون تفسير آثار القصائد مثلا فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة التى يرمى الشعراء إلى تحقيقها أو يكتفون بتحليل نثرى للقصائد سيجدون هذه القصائد أسرارا لا يستطيعون سبر أغوارها (٢) .

(١) شيلى : دفاع عن الشعر / ص ١٢٧

Shelly : A defence of poetry p. 127

(٢) انظر مبادىء النقد الأدبى / ص ٣١٠

ويقول « شيلى » عن « كلمات دانتى الشاعر » ما يؤكد حقيقة مانقول :

إن كلماته مشحونة بالروح ، وكل منها يشبه شرارة ذرة تحترق لفكرة لايمكن إطفاؤها ، ومع ذلك فإن كثيرا من هذه الكلمات تظل مغطاة برماد ميلادها ، وحبلى ببرق لم يجد له بعد موصلا ، أن كل الشعر الرفيع لانهائى أو لا محدود ولذلك فهو يشبه ثمرة البلوط الأولى التى احتوت على جميع أشجار البلوط بالقوة ، وقد يزاح عنه النقاب بعد نقاب ، ومع ذلك فإن الجمال الداخلى المحض لاينكشف أبدا ، والقصيدة العظيمة هى نافورة تعيش دائما بمياه الحكمة واللذة وبعد أن يستنفد عصر ما وشخص ما كل دفقها المقدس والذى تمكنهم علاقاتهم الخاصة من المشاركة فيه ، فإن شخصا آخر وعصراً آخر ينجحان فى الكشف عن معان جديدة ، وهكذا تنشأ علاقات جديدة على الدوام تكون مصدرا للذة غير متوقعة ولم تخطر على بال (١) .

حقا إن الصورة لا يمكن نثرها ، ألا يكفى أنها توحى بمعنى ما عند تأملها ثم يأتى نقاد آخرون فى زمان آخر يفهمونها بطريقة جديدة ، ثم يأتى آخرون من بعدهم فيفهمون منها ما لم يكن فى الحسبان ، والصورة تقبل كل هذه المعانى وزيادة ، ذلك لأنها كما قال « ريتشاردز » فوق الحدد ، وتعتمد على الإيحاء وغير قابلة للنثر ، لأنها عندما تنثر فإنها تفقد كل قيمتها الإيحائية وقدرتها على التعبير ، ولعل هذا ما عبر عنه « ورد زورث » حين قال :

(إننا نقتل كيما يتسنى لنا أن نشرح) ، ويقول أيضا : « إذا أمكن ترجمة الأبيات أو الأسطر إلى ألفاظ مختلفة من اللغة نفسها بدون أن يقلل ذلك من

---

(١) Shelly - A defence of poetry — p. 127

مدلولها سواء أكان ذلك في المعنى أم في الارتباطات أم في أى إحساس ذى قيمة ، فإن هذه الأبيات أو الأسطر لابد معيبة في عباراتها (١) .

إذن نعود فنقول : لايوجد معادل للتعبير الاستعارى ، إذ إن الفرق بين الاستعارة ونثرها فرق في القوة الانفعالية كما سبق أن ذكرنا ، بل إنه يتجاوز ذلك في الحقيقة إلى مضمون المعرفة أو الإشارة أيضا .

هذا وإذا كانت الترجمة النثرية للاستعارة إلى اللغة نفسها نوعا من العبث فان الترجمة من لغة إلى أخرى هى أيضا نوع من العبث .

لقد عبر « شيلى » عن استحالة ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى دون أن تفقد صوره كثيرا من معناها بقوله :

« إنّ الترجمة تكون حينئذ نوعا من العبث ، فلو صح أن تلقى بزهرة البنفسج في البوتقة حتى تكشف سر لونها وأريجها لصح أن تنقل من لغة إلى أخرى مبدعات الشاعر » (٢) .

ونترك « لايرنست فشر » مهمة توضيح السبب الذى يجعل ترجمة القصيدة من لغة إلى أخرى نوعا من العبث أيضا ، فهو يقول :

« لكل كلمة مكانها في القصيدة ككل ذرة في البلورة ، وذلك ما يحدد شكل

(١) كولردج / ص ٧٥

(٢) Shelly — A defence of poetry - p . 107 — 108

القصيدة وبناءها ، وإذا جرى فى مواضع بعض الكلمات تغيير قد يبدو ضئيلا أو غيرى جوهرى ، فإن كل أثر للقصيدة يمكن أن يضيع ، و « بالتالى صوره الاستعارية » ، فان بناءها وشكلها يمكن أن يتحطما وكيانهـــا المتبلور يمكن أن يتحول إلى كتلة لاشكل لها (١) .

ويتبادر إلى الذهن سؤال آخر ، عبر هذا التحليل ، « هل هــــذا يعنى سد الباب أمام شرح الاستعارة ؟

وأجيب فأقول : لاشك فى أن الشرح والتفصيل أساس الاستعارة ، إذا لم يعد معادلا للتعبير الاستعارى فى المعرفـــة ، ويمكن أن يكون قيما ومثمرا إلى أقصى حد ، ويفيد المعرفة بالاستعارة ، ولـكنه لايفيد المعرفة التامة بأصولهـــا وأجوائها ، إذن فترجمة الاستعارة سواء ، كانت بطريق نثرها أم بنقلها من لغة إلى أخرى أولى بنا أن نسميها تفسيرا ، لأن الترجمة بوجه عام عمل يخل بتركيب الاستعارة من حيث إنها عبارة ذات معنى مركز مضغوط له دلالاته ، وإيحاءاته وظلاله المعنوية والنفسية الخاصة التى أضفاها الخيال والتى لايمكن الاحاطة بحدودها أو معالمها .

الحكم الرابع :

وبوساطة الحس لفت عبد القاهر إلى حكم آخر من أحكام الاستعارة يختص بطبيعة تركيبها ، وأنها تقوم عليه لا على التحليل والتركيب، فقد ذكر أنها أحيانا لاتنحل إلى أجزائها التى تألفت منها ، ذلك لأن التحليل يفقدها معناها، وجمالها ويحول بينها وبين وظيفتها فى التأثير النفسى وإثارة الإعجاب ، ومثل لذلك بقول زهير بن أبى سلمى الشاعر الجاهلى :

(١) ارنست فشر ـ ضرورة الفن / ترجمة أسعد سليم / ص ٢٢١

(وعرى أفراس الصبا ورواحله) (١)

وتقرير عبد القاهر صعوبة حل الاستعارة دليل على أن من الاستعارات أو الصور الفنية القولية ما يمكن أن يتألف من أجزاء بهذه الصورة التى تحتاج إلى الاختيار والتأليف بينها ، وأن هناك أنواعا من النسب بين الألفاظ يعين على تحقيقها ما توافر فى الأديب شاعرا أو ناثرا من صدق الرؤية ، وصحة الإدراك ونفاذ التأمل وإلا فما الفرق بين هذه الاستعارة التى وردت فى بيت « زهير » ، وبين قول « لبيد بن أبى ربيعة » : (إذ أصبحت بيد الشمال زمامها) ، والثانية يمكن أن تنحل إلى الأجزاء التى تركبت منها، وأن هذه العملية فى رأى الدكتور السيد أحمد خليل « الصعوبة التى يجدها مفسر النص فى تحديد هذه النسب تحديدا يصل بالمفسر إلى ذلك التطور الدلالى فى عملية النظم نفسها (٢) .

وما ذهب اليه « عبد القاهر » يكاد يتفق وما ذهب إليه « هربرت ريد » ; إذ يقرر : أن الاستعارة هى الطريق المضاد ; وهى مركبة من وحدات من الملاحظة تؤلف صورة أخاذة بمعنى أنها تعبر عن فكرة مركبة لا بطريق التحليل أو التجريد ، بل بطريق الإحساس المباشر بالعلاقات الموضوعية بين الأشياء(٣)

نعم إنها أبية المرامى تستعصى على التحليل العقلى ، إنها فيما يقول ريتشاردز أشبه بأولئك اللصوص العراة الذين يدهنون أجسادهم بالزيت ثم يغيرون على عربات السكك الحديدية فى الهند وهيهات أن تمسك بهم والحالة هكذا (٤) .

---

(١) دلائل الإعجاز / ٣٥٤، البديع / ٢٦ ، ٣٣ ، العمدة / ج ١ / ٢٢٩

(٢) د . السيد احمد خليل : اللغة بين الأدب والتشريع / ص ٦٨

(٣) هربرت ريد : معنى الفن / ص ١٢٨ . (ترجمة سامى خشبة)

(٤) I . A . Richards — philosophy of Rhetoric - 5 .

وليس من الغريب أن تكون هذه طبيعة الاستعارة لسبب بسيط للغاية ؛ وهو أنهـا ليست من صنع العقل التحليلي ؛ أو الفهم المنطقي ، وإنما هي وليدة الحدس ومن عمل الخيال الأصيل ؛ وهي تبعاً لذلك لا توصل فكرة تقريرية نثرية وإنما توصل انفعالا وقد سبقت الإشارة إلى هذه الأسس مما ترتكز عليه الاستعارة في الأصل .

لقد استطاع ريتشاردز أن يسن لنا مبدأين يجب أن نراعيهما دائما عندما نقوم بأي تحليل استعاري :

أولا : عدم فهمنا كيف تعمل الكلمة الاستعارية ؛ ليس على الإطلاق دليلا كافيا في حد ذاته على أن الكلمة لا تعمل بوصفها استعارة ؛ ثانيا : وعلى العكس من ذلك فإن فهمنا كيف تعمل الكلمة الاستعارية لا يثبت أنها تعمل ؛ وأي بحث تفصيلي في الاستعارة يعرضنا دائما لخطر الحذلقة ؛ وحينئذ فإن هذين المبدأين يكونان جديرين بالاعتبار في البحث النقدي في الاستعارة ووجود هذين المبدأين في الذهن هو على وجه التحديد ما يحتاجه النقد الأدبي الآن وبصفة رئيسية (١) .

والرأي نفسه موجـــود عند « جون مدلتون مرى » ، فنحن نفشل فشلا ذريعا إذا حاولنا أن نحلل الصورة الشعرية بوجه عام والصورة الاستعارية بوجه خاص تحليلا عقليا صارما ؛ وإنما يجب أن يتنازل العقل عن كثير من قدراته التحليلية المنطقية ليتسنى له إدراك الاستعارة وتذوقها ؛ يقول مرى :

« يمكننا القول بأن عالم الخيال الحق تتـــكون مادته الأساسية من تلك المعجزات ولا يستطيع التحليل العقلي أن يقتحمها ، وعلى العقل المفكر أن يتحول تحولا شاملا ؛ يصل الى درجـة يفقد معها ذاته ووظيفته الحقيقية حتى يمكنه أن

(١) I. A. Richards; philosophy of Rhetoric — 106

يفهم موضوعات عالم الخيال ؛ ولو استفاد العقل بقدرته الأصلية وحاول فهم محتوى عالم الخيال لفشل فى ذلك فشلا ذريعا ، فعالم الخيال عالم تلتحم فيه الخصائص متخطية ..ورة التصنيفات التى تقسم وتنسق عالم الإدراك العقلى(١) .

ومالنا نذهب بعيدا وابن رشيق يرتئى ضرورة بقاء الاستعارة كما هى على ظاهرها دون تأويل مما هو لدى ابن الأثير أيضا (٢) .

هذه هى أحكام الاستعارة وكلها تدور فى فلك واحد إطاره أن الاستعارة صورة شعرية مبنية على الخيال معبرة عن العالم الداخلى للأديب لا يتيسر له أن ينقل تجاربه فى شكلها الكلى إلا إذا اعتمد عليها . لذلك وجب علينا أن نبحث وندرس ارتباط الاستعارة بالصورة الشعرية وبالخيال مستنتجين قيمتها من خلال هذا الدرس . مما يلقى الضوء على قضيتها فينير جوانبها لنا . وكل هذا مدار بحثنا فى الباب التالى بإذن الله .

---

(١) J . M . Murry : Metaphor - 239 .

(٢) العمدة / جـ١ / ص ١٣٨

، المثل السائر / ص ٣٤٦ .

الفصل الرابع

علاقة الاستعارة بفنون بلاغية أخرى

الاستعارة والمجاز :

حدد العلماء اللغة بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم (١) فخصائص الأمة العقلية ، ومعزاتها فى الإدراك ، والوجدان ، والنزوع ، ومدى ثقافتها ، ومستوى تفكيرها ومنهجه ، وتفسيرها لظواهر الكون ، وفهمها لما وراء الطبيعة كل ذلك وما إليه ينبعث صداه فى لغتها ، لذلك فاللفظة أصل ارتباطا بمجتمعها تحمل على كاهلها أعباء الأعوام ، قد تستخف فتلوكها الألسن لتبتذل من عزة ، وقد تستثقل فتتمكن من الحياة فى بيئة أو أخرى ، أو تضيع فى طى الإهمال ، فتكون مماتا تنم عنها إشارة أو صادتها كتابة ، أو تفلت من هنا كله ، والأمر يغرق فى التعقيد إزاء ما اكتسبته اللفظة خلال حياتها ثم ماخلع عليها من المستخدم لها وما يكتنفها من ظروف متفاوته إلى غير ذلك ، ومن هنا نجد صعوبة باللغة فى تطهيرها مما علق بها فى مراحل تطور حياتها ، وهذه هى معاناة الأديب ومهمته إذ هو فى صـــراع شامل لتحرير الكلمات من المعانى المعتادة ، وذلك باستعمال كلمات ذات معان معتادة فعلا ، وهذه هى الجدة المطلوبة (٢) .

معنى ذلك أن انتقال اللغة من السلف إلى الخلف ينجم عنه تغير فى معانى المفردات ، وذلك أن الجيل اللاحق لا يفهم جميع الكلمات على الوجه الذى يفهمها

---

(١) ابن جنى : الخصائص / ج١ / ص ٣١

(٢) د. محمد بدرى عبد الجليل : المجاز وأثره فى الدرس اللغوى / ص ١٨ ، بارتن بيرى : آفاق القيمة / ص ٤٤٢ ، ٤٥٤

عليه الجيل السابق ، فقد يكثر استخدام الكلمة مثلا فى جيل ما فى بعض ما تدل عليه ، أو فى معنى مجازى تربط بمعناه الأصلى بعض العلاقات ، فيعلق المعنى الخاص أو المجازى وحده بأذهان الصغار ، ويتحول بذلك مدلولها إلى هــذا المعنى الجديد . وإلى هذه الأمور يرجع أهم الأسباب فى تحول الكلمات إلى معان كانت مجازية فى الأصل ، وفيما يعترى المدلولات فى نطاقها من سعة أو ضيق ، وكل ذلك من عوامل التطور الدلالى » (١) .

من هنا نستطيع القول بأن فى اللغة الحقائق والمجازات ، فقد وضع أصحاب اللغة الألفاظ للدلالة على الذوات والمعانى ، فلكل معنى ولكل ذات لفظ موضوع له ، وإذا أطلق اللفظ انصرف إلى ما استقر من مدلوله فى الأذهان ، فإذا عبر عن المعنى باللفظ الذى وضع له ، فهــذه هى « الحقيقة » ، وهى من قولنا حق الشىء إذا وجب ، واشتقاقه من الشىء المحقق وهو المحكم ، يقال : ثــوب محقق النسج : محكمه ، فالحقيقة : الكلام الموضوع موضعه الذى ليس باستعارة ولا تمثيل ، ولا تقديم فيه ولا تأخير ، كقول القائل : أحمد الله على نعمه وإحسانه وهذا أكثر الكلام ، وأكثر آى القرآن وشعر العرب على هذا (٢) .

وقد كثر كلام اللغويين والبلاغيين فى تحديد الحقيقة ، ولا يخرج كلامهم عن هذا المعنى الذى أسلفنا ، فعبد القاهر يعرفها بأنها : كل كلمة أريد بها ما وضعت له فى وضع واضع ، وإن شئت قلت فى مواضعه وقوعا لا يستند فيه إلى غيره .

ونقل العلوى فى الطراز عن أبى الحسن البصرى أن الحقيقة : « ما أفاد معنى

---

(١) د. عبد الواحد وافى : علم اللغة / ط ٧ / ص ٣١٩

(٢) ابن فارس : انظر الصاحبى / ص ١٦٦ ، والمزهر / جـ ١ / ٣٥٥

مصطلحا عليه فى الموضع الذى وقع التخاطب فيه » (١) ، وهى عند ابن الأثير حقيقة الألفاظ فى دلالتها على المعانى (٢) ، أما السكاكى فيعرفها بأنها الكلمة المستعملة فيما هى موضوعة له من غير تأويل فى الوضع كاستعمال الأسد فى الهيكل المخصوص ، فلفظ الأسد موضوع له بالتحقيق ، ولا تأويل فيه ، ولنا عندئذ أن نقول مع السكاكى : الحقيقة هى الكلمة المستعملة فيما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة (٣) وأخيراً يعرفها العقاد بقوله : « الحقيقة فكرة مجردة قد تبلغ الغاية فى تجردها من المحسوسات ، ولكن مادة الكلمة تستخدم للدلالة على ما يلمس باليد ، ويقع تحت النظر » (٤) .

ثم إن من المجاز ما يصير حقيقة ، ذلك عندما يغلب استعمال اللفظ فى غير ما وضع له عن طريق من الطرق المجازية بالاستعارة أو بالكناية أو بالتمثيل الكائن على حد الاستعارة حتى ينسلخ عن معناه الأصلى أو يكاد ، ولا ينصرف الذهن عند إطلاقه إلى هـذا المعنى الجديد . وقد أطلق علماء البيان على هذه الظاهرة اسم (النقل) ، ويبدو النقل فى العربية فى عـدة صور أهمها الصور الأربع التالية :

أولها : أن يغلب استعمال اللفظ فى معنى على سبيل المجاز لعلاقة المشابهة أو غيرها حتى يصير المعنى المجازى هو الذى ينساق اليه الذهن عند إطلاق اللفظ وذلك ككلمة « الفصاحة » ، فإن معناها الأصلى « صفاء اللبن » وذهاب رغوته

---

(١) الطراز / جـ١ / ص ٤٧ ، الرازى : الإشارة إلى الإيجاز / ص ٢٨ .
(٢) ابن الأثير : المثل السائر جـ١ / ١٠٥ ، ١٠٦
(٣) مفتاح العلوم / ص ١٩٦
(٤) العقاد . اللغة الشاعرة / ص ٣٩

ثم شاع استعماله فى صفاء القول وحسن بيانه لعلاقة المشابهة بين المعنيين حتى أصبح المعنى المجازى هو المتبادر من اللفظ عند إطلاقه .

ثانيها : أن يغلب استعمال اللفظ الموضوع فى الأصل لمعنى كلى يتناول عدة جزئيات فى جزئى خاص من هذه الجزئيات حتى يصير هذا المعنى الجزئى هو المتبادر منه عند الإطلاق ، وذلك ككلمة « الرث » فإن معناها الأصلى الخسيس من كل شىء ، ثم غلب استعمالها فى الخسيس مما يلبس ويفرش حتى أصبح هذا المعنى هو الذى سينساق إليه الذهن عند إطلاقه .

ثالثها : أن يغلب استعمال اللفظ الدال على معنى فى مدلول عام على طريق التوسع حتى يصير هذا المعنى العام هو المتبادر من اللفظ عند إطلاقه ، وذلك كلفظ (البأس) فإن معناه الأصلى « الحرب » ثم غلب استعماله فى كل شدة حتى أصبح هذا المعنى العام هو المتبادر إلى الذهن .

رابعها : أن ينقل اللفظ نقلا مقصوداً من معناه الأصلى اللغوى إلى معنى اصطلاحى علمى أو مدنى لعلاقة ما بين المعنيين ، فلا يتجه الذهن عند استخدامه فى هذه الشئون الاصطلاحية إلى غير معناه الحديث ، ومن ذلك ألفاظ الصلاة ، والصوم ، والزكاة ، والحج عند الفقهاء ، والفاعل ، والمفعول ، والظرف ، والجار ، والمجرور ، والحال ، والتمييز عند النحويين ، والإبدال ، والإعلال ، والقلب عند علماء الصرف ، والمقدمة والنتيجة ، والقضية والقياس عند المناطقة (١) .

ولقد كان للأبواب السابقة جميعا فضل كبير فى سمو الأساليب الشعرية

(١) د.عبد الواحد وافى / فقه اللغة / ص ٢٢١ / ٢٢٢

العربية ، وشدة تأثيرها فى النفوس ، وقوة بلاغتها ، وحسن بيانها ، ومرونة تعبيرها ، ومطابقتها لمقتضيات الأحوال ، وما وصلت إليه من مكانة منقطعة النظير فى ميادين الشعر والخطابة ، والنثر ، ومختلف فروع الآداب .

وجدير بالذكر أن حديثنا عن المجاز ، إنما هو الحديث عن الاستعارة ، لأنه ليس هو بشيء غيرها ، وإنما الفرق أن المجاز أعم من حيث إن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة ، فيما ذهب إليه عبد القاهر الجرجانى (١) .

ولقد اختلفت الآراء فى شأن المجاز ومبلغ وروده فى اللغة ، فابن جنى يرى أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة (٢) ، وأخذ بقوله أبو إسحق الاسفرايينى (٣) والشريف المرتضى (ت ٤٣٦ هـ) حيث قال : « إن تجوز العرب واستعاراتهما أكثر (٤) ولكن ابن فارس (ت ٢٩٥ هـ) يختلف عن ابن جنى فى نظرته للحقيقة والمجاز ، فيرى عكسه ويعد الحقيقة أكثر الكلام ، (وهذا أكثر الكلام وأكثر آيات القرآن وشعر العرب(٥)) .

وممن يعدون الحقيقة أكثر من المجاز الإمام الغزالى (ت ٥٠٥ هـ) وأتباعه وذلك خلافا لابن جنى ، لأن « المجاز خلاف الأصل ولأنه يتوقف على الوضع الأول والمناسبة ، والنقل وهى أمور ثلاثة ، والحقيقة على الوضع وهو أحد الثلاثة فكان أكثر ، ولأن المجاز لو ساوى الحقيقة لكانت النصوص كلها مجملة ،

---

(١) دلائل الاعجاز / ط ١٣٨٩ هـ / ٤١٤

(٢) نقلا عن المزهر للسيوطى / جـ١ / ص ١٦٠

(٣) نفسه / جـ١ / ص١٧٤ / ١٧٥

(٤) أمالى المرتضى / جـ١ / ص٣٦٧

(٥) ابن فارس / الصاحبى / ١٦٧

بل المخاطبات فكان لا يحصل الفهم إلا بعد الاستفهام وليس كذلك . وقد تبعه في ذلك تاج الدين السبكي حيث اعتبر المجاز خلاف الأصل مخالفا في ذلك ابن جني أيضا (١) .

بل إن بعض العلماء أنكر المجاز كلية من القرآن ولغة العرب ، كالإمام مالك والشافعي وأبي حنيفة ، وابن تيمية ، واعتبروا الكلام كله ضربا من الحقيقة(٢) وحجة المنكرين لوقوع المجاز في القرآن أن المجاز كذب ، والكذب محال على الله تعالى وأن الالتجاء إلى المجاز عجز عن التعبير بالحقيقة، والعجز محال على الله جل شأنه، ولذلك رأينا ابن قتيبه كما ذكرنا آنفا يشرع قلمه للدفاع عن وجود المجاز في القرآن ورد هذه الشبهة متخذا من لغة العرب دليلا قاطعا على وجود المجاز ، في القرآن ، والإمام الزركشي (ت ٧٦٤ هـ) ، والسيوطي (ت ٩١٠ هـ) يسندان ابن قتيبه في نظرته إلى المجاز (٣) .

وبمناقشة هذين المذهبين ، نرى الفساد فيهما ظاهرا ، ومبلغ وهنهما ومغالطتهما واضحا ، لأن الأخذ بأي منهما تضييق لمجال القول ، وإبعاد لمناحي البيان ، وقضاء على العربية بالجمود والعجز عن التعبير عما يجد من شئون الحضارة والاجتماع والعلوم والفنون ، ثم إن إنكار الحقيقة في اللغة إفراط ، وإنكار المجاز تفريط فإذا بطل هذا القول فالرأي هو الثالث، وهو أن اللغة ، والقرآن الكريم مشتملان على الحقائق والمجازات جميعا فما كان من الألفاظ مفيداً لما وضع له في الأصل فهو

---

(١) السيوطي / المزهر / جـ١ / ٣٦١

(٢) د. عبد القادر حسين / انظر القرآن والصورة البيانية / ١١٥

(٣) أنظر نصها في ذلك في الإتقان للسيوطي ط ٢ جـ ٢ / ٣٦ والبرهان في وجوه القرآن جـ٢ / ٢٥٥ .

المراد بالحقيقة ، وما أفاد غير ما وضع له فى أصل وضعه فهو المجاز ، وفائدة كليهما إنما تكون حيث يحسن وضعها ، يقول : صاحب الموازنة : « فالكلام إنما هو مبنى على الفائدة فى حقيقته ومجازه » (١) ، ويقول ابن الأثير : « واعلم إذا ورد عليك كلام يجوز أن يحمل معناه عن طريق الحقيقة لأنها هى الأصل ، والمجاز هو الفرع ، ولا يعدل عن الأصل إلى الفرع إلا لفائدة » (٢) .

مثال ذلك قول البحترى :

مهيب كحد السيف لو ضربت به ... ذرا أجأ ظلت وأعلامها وهد

فهذا البيت لا يجوز حمله على المجاز ، لأن الحقيقة أولى به ، ألا ترى أن الذرا جمع ذروة ، وهو أعلى الشيء ، والطلى جمع طلية وهى العنق أعلى الجسد ، ولا فرق بينهما فى صفة العلو هنا ، فلا يعدل إذن إلى المجاز ، إذ لا مزية له إلا على الحقيقة ، وهكذا كل ما يجيء من الكلام الجارى هذا المجرى ، فإنه إن لم يكن فى المجاز زيادة فائدة على الحقيقة لا يعدل إليه (٣) .

فالتعبير بلفظ (ذرا) حقيقة فى معناه ، والتعبير بلفظ (على) مجاز ، وكلا اللفظين يؤدى معنى واحدا ، وهو السمو والارتفاع ، فلا مزية إذن للتعبير بالمجاز فى هذا الموضع ، والتعبير بالحقيقة ينهض بأداء المعنى دون نقصان فالحقيقة المباشرة هى الأولى لأنها الأصل ، ولا يهجر الأصل إلى الفرع ، حيث لم نجد فى الفرع ما نفتقده فى الأصل ، بل إننا نجد فى كلام النقاد أنفسهم دليلا

---

(١) الموازنة / ١٧٩

(٢) المثل السائر / ٢٦

(٣) المثل السائر / جـ١ / ١١١ ، ١١٢

واضحا صريحا على أن العرب لم تكن تحفل بالمجاز والتصوير وشطحات الخيال قدر اهتمامها بالإصابة والوضوح والتحديد ، يقول صاحب الوساطة :

وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة (١) . فادام المعنى صحيحا ، واللفظ مستقيما ، والوصف مصيبا ، فلا حاجة لنا بعد ذلك كى نلجأ إلى زخرف أو صنعه أو نشطح بتهويمات الخيال من مجاز واستعارة ، فما قاله البلغاء قديما : إن المجاز أبلغ من الحقيقة كان ذلك تعبيرا عن فقه استدلالى لا علاقة له بالواقع الذى يمارسه الشعراء والأدباء ، ونحن ندعى أن الحقيقة تنافس المجاز ، وأن المجاز فى تعبيرات كثيرة أمارة على معنى مجرد وراءه ، وأن قمة المجاز وهى الاستعارة المكنية ينبغى ألا تكون مطمحا دائما متميزا (٢) .

من ذلك فالمجاز خلاف الأصل ،ثم إنه لو ساوى الحقيقة لكانت النصوص كلها مجملة، بل والمخاطبات، فكان لا يحصل الفهم إلا بعد الاستفهام وليس كذلك ، ولأن لكل مجاز حقيقة ولا عكس، يدل على أن للمجاز هو المنقول إلى معنى ثان لمناسبة شاملة والثانى له أول ، وذلك الأول لا يجب فيه المناسبة .

ولكن بم يعلم الفرق بين الحقيقة والمجاز ؟ . . يقول السيوطى مجيبا عن هذا السؤال : قال القاضى عبد الوهاب فى كتابه الملخص : واعلم أن الفرق بين الحقيقة والمجاز لا يعلم من جهة العقل ولا السمع ، ولا يعلم إلا بالرجوع إلى أصل اللغة ، والدليل على ذلك أن العقل يتقدم على وضع اللغة ، فإذا لم يكن فيه

---

(١) الجرجانى : الوساطة / ٣٧ ، ٣٨

(٢) د. مصطفى ناصف :انظر الصورة الأدبية /١٨٧

دليل على أنهم وضعوا الإسم لمسمى مخصوص امتنع أن يعلم به أنهم نقلوه إلى غيره ، لأن ذلك فرع العلم بوضعه ، وكذلك السمع إنما يرد بعد حصول المواظبة ، وتمهيد التخاطب ، واستمرار الاستعمال ، وإقرار بعض الأسماء فيما وضع له واستعمال بعضها في غير ما وضع له فيمتنع لذلك أن يقال أنه يعلم به أن استعمال أهل اللغة لبعض الكلام هو في غير ما وضع له لامتناع أن يعلم الشيء بما يتأخر عنه (١) .

معنى ذلك أن من وجوه الفرق بينهما أن يوقفنا أهل اللغة على أنه مجاز مستعمل في غير ما وضع له ، كما وقفونا في استعمال أسد وشجاع وحمار في القوى والبليد ، وهذا من أقوى الطرق في ذلك .

ومن وجوه الفرق أيضا . . أن تقوية الكلام بالتأكيد من علامات الحقيقة دون المجاز ، لأن أهل اللغة لا يقوون المجاز بالتأكيد ، فلا يقولون أراد الجدار إرادة ، أو قالت الشمس قولا ، كطلعت طلوعا ، وكذلك ورد الكلام في الشرع لأنه على طريق اللغة ، قال تعالى : (وكلم الله موسى تكليما) فتأكيده بالمصدر يفيد الحقيقة ، وأنه أسمعه كلامه وكلمه بنفسه ، لا كلاما قام بغيره (٢) .

ومن علامات الحقيقة تبادر الذهن إلى فهم المعنى والعراء عن القرينة ، أ: إذا سمعنا أهل اللغة يعبرون عن معنى واحد بعبارتين ، ويستعملون إحداها بقري دون الأخرى ، فنعرف أن اللفظة حقيقة في المستعلة بدون قرينة (٣)

---

(١) السيوطي : المزهر / جـ١ / ص ٣٦٢

(٢) المزهر / جـ١ / ص٣٦٣

(٣) المزهر / جـ١ / ٣٦٣ .

من هذا الدرس نلحظ الازدواجية فى اللغة ، ولكن صور مخالفة الظاهر لدى المنتج كثيرة منها ذكر الواحد ، والمراد الجمع كقولهم للجماعة ضيف ، وعدو ، وذكر الجمع والمراد واحد أو اثنان إلى غير ذلك (١) والالتفات والتساهل فى العبارة بما هو أداء اللفظ بحيث لايدل على المراد دلالة صريحة (٢) .

أن هذه الازدواجية فى حقيقة الأمر قائمة فى مناح شتى ، فالحياة لها وجهان ، واقع وما وراءه ، واقع على صارم ، وما وراءه تختلف صورته باختلاف الأمم، بل إنها تختلف فى الأمة الواحدة باختلاف الأفراد فى أنصبتهم من الثقافة (٣).

ثم إن الصفات التى تعرف بها الأشياء نوعان ، الصفات الأولية ونراها فى تلك الأشياء ، والصفات الثانوية ، وتكون خلقا من عندنا وخلعاً عليها ، أى أن مناط الاختلاف يكون حولها ، فشكل البرتقالة وحجمها ، وعددها شيء موضوعى أما الطعم واللون والرائحة فأمر ذاتى (٤) .

ونعود فنقول :

إن هذه الصورة فى اللغة نجدها أيضا فيما قرر الشاطبى (ت ٧٩٠ هـ) صدد حديثه عن دلالتين للغة ، **الأولى** من جهة كونها ألفاظا وعبارات مطلقة دالة على معان مطلقة ، وهى الدلالة الأصلية ، **والثانية** ، من جهة كونها ألفاظا وعبارات

---

(١) الصاحبى / ص ١٨٢ ومابعدها ، المزهر / جـ١ / ص ٣٣٤ ، ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ص ١٥

(٢) الجرجانى : التعريفات / ص ٤٩

(٣) د. زكى نجيب محمود : الواقع وماوراء الوقع ـ مقال بمجلة العربى / عدد ١٥٨ / يناير سنة ١٩٧٢ .

(٤) د. زكى نجيب محمود : مجلة العربى ـ العدد ١٤٦ / يناير سنة ١٩٧١ (نقلا عن المجاز وأثره في الدرس اللغوى (فصل المجاز))

مقيدة دالة على معان خادمة ، وهى الدلالة الثانية التى أسماها بالتابعة ، ثم إن الأولى سهله يسيرة لا تفاضل فيها ، أما الثانية فهى التى يختص بها لسان العرب ، فإن كل خبر يقتضى فى هذه الجهة أمورا لذلك الإخبار عا لايقع تحت الحصر(١)، ونجد اللغة العلمية ، واللغة الانفعالية لدى ريتشاردز (٢) ، وهناك لغة الإنسان ، ولغة الطبيعة لدى كولردج (٣) ، وأيا ما كان من أمـــر المصطلحات واختلاف البيئات فان الأول متصل بالحقائق المادية والتجريبية التى لا تفاضل بين الناس فى التعبير عنها صياغة ولا خـــلاف فى تلقيها وقبولها وفهمها ، عا قد يعزى الدوال الماهية وهى المدلول عليه عا هو الشىء المقابل الكامة فى عالم الواقع مادة أو معنى، أو قد يسمى بالصورة الزمكانية (٤) .

والثانى منتم للمعنويات التجريبية التى يحصل فيها تفاوت التعبير عا ذهب إليه عبد القاهر من العلاقات المختلفه ، إلا أن المعايير تتفاوت تبعا لطبيعة الموضوع فالذى يصل بين النص ودلالته الشارع على أساس أن اللغه وسيلة الدليل (٥) .

أما الأديب ، فهو يستخدم اللغه وسيله للخلق الأدبى ، ولهذا فهو يصل بين النص وبين هـــذه المعانى الثانيه وهى « معنى المعنى » عند عبد القاهر ، إنها الدلالات الثانيه التى تتخذ معارض الاستعارة والكنايه بوصفهـــا تراكيب مختلفه وطرائق متلونه ، وسبلا متباينه فى وضـــوح الدلالة تعبيرا عن المعنى

(١) الشاطبى : الموافقات فى أصول الفقه /ص ٦٦

(٢) ومبادىء النقد الادبى / ٣٤٦

(٣) كولردج : ص ٩٥

(٤) د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى/١٧٢ وانظر المجاز وأثره فى الدرس اللغوى المجاز.

(٥) انظر المجاز وأثره فى الدرس اللغوى (فصل المجاز)

الواحد دون اللفظ والعبارة (١) .

بعد ذلك ما زلنا محتاجين إلى أن نحدد بالضبط المقصود بالتجوز مكررين ما سبق أن قلناه من أن الحديث عن المجاز إنما هو حديث عن الاستعارة لأنه ليس بشيء غيرها ، وإنما الفرق أن المجاز أعم .

ليس من اللازم أن نجد اللفظ عند الحديث عن المجاز ، فقد يكون الحديث قائما والمصطلح لم ينشأ بعد أو لم يستخدم ، أو استقر فى بيئة ولم يستقر فى أخرى ، فإن الشىء قد يوجد قبل اسمه الخاص سواء وجد تحت اسم آخر أم وجد ولم تكن هناك الحاجة لتسميته كما تقرر صدد لفظ التصوف (٢) .

وعلى هدى من قطع الشىء ووسطه تدور المعانى على اختلافها ، فابن فارس يقول : « وأما المجاز فمأخوذ من جاز يجوز إذا واستن ماضيا ، تقول : جاز بنا فلان ، وجاز علينا فارس ، هذا هو الأصل ، ثم تقول : يجوز أن تفعل كذا : أى ينفذ ولا يرد ولا يمنع ، وتقول : عندنا دراهم وضح وازنه ، وأخرى تجوز جواز الوازنة : أى أن هذه وإن لم تكن وازنة فهى تجوز مجازها وجوازها لقربها منها ، فهذا تأويل قولنا « مجاز » يعنى أن الكلام الحقيقى يمضى لسننه لا يعترض عليه ، وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه ، إلا أن فيه من تشبيه واستعارة وكف ما ليس فى الأول (والكف أن يكف عن ذكـــر الخبر

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ص٥/

، التعريفات : للجرجانى / ١٦٤

، عبد القاهر : الدلائل / ٥٢ ، ٣٢٠ ، ٣٤٣

(٢) د. عبد الحليم محمود / الفيلسوف المسلم رينيه جينو ص ١٠٥ ـ نقلا عن المجاز وأثره فى الدرس اللغوى .

اكتفاء بما يدل عليه الكلام) (١) .

لقد شاعت الكلمة بين الجاهليين وهذا شيء طبعي فهم الذين عرفوا الصحراء والارتحال فنجد الإنفاذ والإجازة عند الأعشى (٢) ويقال للطريق مجاز لأنه مكان يجوز الناس فيه عند الانتقال من أحد جانبيه إلى الآخر (٣) ، يقول امرؤ القيس :

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى بنا بطنُ حِقْفٍ ذي رُكام عَقَنْقَل (٤)

وإجازة الماء إعطاؤه لما به من سبب أخذ طريق ، وعليه صك المسافر ، والجائزة وذو المجاز لأن إجازة الحاج كانت فيه (٥) ، يقول الحارث بن حلزة :

أعلينا جُناح كندةَ أن يغـ نم غازيهم ومنا الجزاء
أم علينا جرّى إياد كما نيـ ط بجوز المحمّل الأعباء

(١) الصاحبي / ١٦٨ ، المزهر / ج١ / ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، الزمخشري : أساس البلاغة / ٦٩

(٢) قصيدة (٣٣) من ديوانه ص / ٢٥٩ (بتحقيق د. محمد حسين)

(٣) ديوان الأعشى قصيدة (٤٥) . ص ٣٠٥

(٤) ديوان امرىء القيس قصيدة (١) / ص ١٥ ـ ط دار المعارف ـ وأجزنا = قطعنا ـ الحقف من الرمل المعوج ـ ركام = بعضه على بعض ـ العقنقل المتداخل .

(٥) معلقة الحرث بن حلزة رقم (٧١) / ص ١٦٨ ـ من معلقات الزوزني ـ ط بيروت ـ والجراء والجرى (بالمد والقصر : الجناية ـ والنوط التعليق ـ والجوز الوسط والجمع أجواز ، والعبء = الثقل

(انظر) جامع البيان للطبري / ج٤ / ١٧٢ والمجاز وأثره في الدرس اللغوي ـ تعريف المجاز

وجاز الشيء كأنه لزم جوز الطريق ، ووسطه ، وعليه كانت الجوزاء لأنه يعترض وسط السماء (١) .

يقول كعب بن سعد الغنوي :

وقد شالت الجوزاء حتى كأنها ∴ فساطيط ركب بالفلاة نُزول (٢)

ويقول المخبل السعدى :

ومعبّد قلق المجاز كبا ∴ رِيّ الصّناع إكامُه دُرمُ (٣)

وعليه أيضا التيسير والترخيص ، والتسهيل ، باعتبار أن هذه المعانى وسط بين الشدة واليسر وما إلى ذلك من معان . (٤)

وباختصار : أن لفظ المجاز مشترك لفظى بين ثلاثة معان : يستعمل بمعنى زمان وقع فيه الفعل أو الحدث ، فيكون اسم زمان ، أو يستعمل بمعنى الحدث الذى هو الجواز ، فيكون مصدرا ميميا بمعنى الجـــواز أى الانتقال من حال إلى غيرها مبالغة فى جوازه عن مكانه الأصلى ومعنى مكان وقوع الحدث مفعل بمعنى فاعل من جاز إذا تعدى كالمولى بمعنى الوالى ، وسمى به لأنه يتعدى من محل

---

(١) الراغب الأصفهانى / المفردات / ١٤٥

(٢) الاصمعيات : قصيدة (١٩) ص ٧٥ بيت رقم / ١٧ ط دار المعارف ، والجوزاء نجم يقال انه يعترض فى جوز السماء ـ شالـــت ارتفعت ـ فساطيط جمع فسطاط وهو بيت من شعر دون السرادق .

(٣) المفضليات : ـ ص ١١٦ بيت رقم ٢٢ ـ قصيدة رقم ٢١ والمعبد المذلل قلق المجاز لايستقر فيه من جازه وسلكه ـ البارى الحصير المنسوج الصناع الحاذق ـ الاكام جمع أكمة وهو النشز من الارض ـ درم من قولهم كعب أدرم إذا كان اللحم قد واراه فلم يوجد له حجم .

(٤) انظر المجاز وأثره في الدرس اللغوي ـ د التعريف بالمجاز .

الحقيقة إلى محل المجاز، أى بمعنى ممر وطريق من جاز المكان بمعنى سلكه، وسار فيه، ووقع جوازه فيه فهو مجاز كالمُعاج والمُزار، وأشباهها (١) .

فإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بالمجاز على أنهم جازوا به موضعه الأصلى أو جاز هو مكانه الذى وضع فيه أولا (٢) ، لأنه ليس بموضع أصلى لهذا اللفظ ولكنه مجازه ومتعداه يقع فيه (٣) .

ومما يجدر ذكره أن المعنى الأصلى من الطريق أو وسطه ظل قائما فى استعمالات اللفظ دلالة لغة واصطلاحا (٤) . فأبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢١٠ هـ) يستخدم هـذه الكلمة فى كتابه الذى ألفه (١٨٨ هـ) يكشف فيه عن معانى الألفاظ فى مواضعها من النص القرآنى ، ويعرض الطرائق التى استنها القرآن

---

(١) النويرى / نهاية الأرب / جـ ٧ - ص ٣٧
، المثل السائر - جـ١ - ص١٠٦
، التعريفات - ص ١٧٨

(٢) أسرار البلاغة - ص ٣٤٢ ، ويشترط عبد القاهر لهذا النقل شرطا ، وهو أن يقع النقل على وجه لايعرى معه مع ملاحظة الأصل ، ومعنى الملاحظة أن يكون هناك سبب يصل المجاز بالحقيقة نحو إن (اليد) تقع للنعمة ، وأصلها الجارحة ، لأن الاعتبارات اللغوية تتبع أحوال المخلوقين وعاداتهم ومن شأن النعمة ان تصدر عن اليد ، وكذلك الحكم إذا أريد باليد القوة والقدرة ، لأن القدرة أكثر مايظهر سلطانها فى اليد، وبها يكون البطش، والدفع ، والمنع والجذب ، وغير ذلك من الأفاعيل ولذلك تجدهم لايريدون باليد شيئا لاملابسة بينه وبين هذه الجارحة بوجه (أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى ص ٣٤٣) .

(٣) حاشية على رسالة الصبان - ص٧١ - نقلا عن المجاز وأثره فى الدرس اللغوى .

(٤) الشريف الرضى : تلخيص البيان فى مجازات القرآن - ٣٢٦

فى تعبيره ، إذ يقصد بها الوجه الذى يخرج عليه الكلام ، وما يحسن أن يقال فى تفسيره ، وقد سأله ابراهيم بن اسماعيل الكاتب فى مجلس الفضل بن الربيع عن معنى قوله تعالى : (إنها شجرة تخرج فى أصل الجحيم طلعها كأنه رءوس الشياطين) فقال : إنما كلم الله تعالى العرب على قدر كلامهم ، أما سمعت قول امرىء القيس :

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى .·. ومسنونه زرق كأنياب أغوال (١)

وهم لم يروا الغول قط ، ولكنهم لما كان أمر الغول يهولهم أو عدوا به فاستحسن الفضل ذلك ، واستحسن السائل ، وعزمت من ذلك اليوم أن أضع كتابا فى القرآن فى مثل هذا وأشباهه ويحتاج إليه من علمه ، فلما رجعت إلى البصرة عملت كتابى الذى سميته بالمجاز (٢) .

ذلك ما كان يعنيه أبو عبيدة فى كتابه المجاز فى غريب القرآن ، اذ يستعمل فى تفسيره عبارات تكاد معانيها تتقارب نحو مجازه كذا ، وتفسيره كذا ، ومعناه كذا وغريبه وتقديره ، وتأويله ، فالرحمن مجازه ذو الرحمة ، والرحيم مجازه الراحم إلى غير ذلك (٣) .

ونرى اللفظ عند الجاحظ بمعنى طريق بعبارات مختلفة نحو (هذا كلام مجازه قائم ، وهذا الكلام مجازه عند الناس سهل) (٤) .

---

(١) لسان العرب ـ ج٧ - ٤١٨ الدلائل ـ ص٩١ ، متن التلخيص ـ ص٤٩ .
(٢) ياقوت الحموى : معجم الأدباء ـ ج١٩ ـ ص١٥٨ ، مقدمة مجاز أبى عبيدة
(٣) أبو عبيدة معمر بن المثنى ـ مجاز القرآن ـ المقدمة (ص١٨) ، ابن أبى الإصبع فى بديع القرآن ـ ص ٤٥ .
(٤) البيان والتبيين

ويأتى من بعده ابن قتيبة فيرى أن (للعرب المجازات فى الكلام ، ومعناها طرق القول ومآخذه) إلا أنه أكثر تحديدا اذ يردف ذلك قائلا : (ففيها الاستعارة والتمثيل ، والقلب ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ، والتكرار والاخفاء . والاظهار ، والتعريض ، والافصاح ، والكناية ، والايضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجمع ، والجميع خطاب الواحد ؛ والواحد والجميع خطاب الاثنين والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص (١) .

ثم رأيته يستدل على التجوز بعلامات يعرف عن طريقها قائلا : إن أفعال المجاز لاتخرج منها المصادر ، ولاتوكد بالتكرار (٢) .

أما ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) فيذكر المعنى العام للكلمة ، وهو طريق القول ومأخذه ثم يقرر أنه : « صار التشبيه ، والاستعارة ، وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت اسم المجاز ، ثم يبين عن أن هذه الكلمة نقلت بعد إلى معنى أخص، فقال : « إلا أنهم خصوا به - أعنى اسم المجاز - بابا بعينه وذلك أن يسمى الشىء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب»(٣) .

وأطلق المصطلح بعد ذلك على اللفظ الذى ينقله المتكلم من معنى وضع له اللفظ إلى معنى بينه وبين ذلك المعنى مناسبة أى علاقة بقرينه تحسنه أو تقبحه ، والعلاقة إما لمشابهة وهو مبنى الاستعارة ، وأما لغير المشابهة وذلك مبنى المجاز المرسل (٤) .

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن - ٥ ١وانظر مفهوم الاستعارة فى بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين / ص٢٥ ومابعدها

(٢) تأويل مشكل القرآن - ص٨٢

(٣) العمدة - جـ١ - ص ٢٣٦ومابعدهاوانظر مفهوم الاستعارة للدكتور أحمد عبد السيد / ص ٨٠ ومابعدها

(٤) التعريفات - ص ١٨٠ ، السبكى - عروس الافراح- حـ٥ -ط١- ص٣٢

أما عبد القاهر فلقد قرر ما سبق ، بعد أن صحح فى التعريف كلمة نقل اللفظ وأراد إلى معنى اللفظ لأن النقل إنما هو خروج عن معناه الأصلى فلا يكون مقصوداً ، ولكن المسألة ادعاء معنى اللفظ لانقل اللفظ ـ وقد عرضنا القضية فى الفصل السابق صدد حديثنا عن أحكام الاستعارة ، هل المستعار اللفظ أو المعنى ـ وخرج لنا بمسألة المجاز الحكمى وهو المجاز فى الإثبات ويسمى المجاز العقلى على أساس أنه تصرف فى أمر عقلى (١) .

ولقد كان التعبير عن الأساليب المجازية لدى سيبويه بلفظ (الاتساع) ويعد منه قوله تعالى : (بل مكر الليل والنهار) فالليل والنهار لايمكران،ولكن المكر فيهما (٢)وسمعنا الن العرب من يقول ممن يوثق به . اجتمعت أهل اليمامة فأنث الفعل فى اللفظ إذ جعله فى اللفظ لليمامة فترك اللفظ يكون على ما يكون عليه فى سعة الكلام ، وعد منه قوله تعالى : (واسأل القرية التى كنا فيها والعير التى أقبلنا فيها) فيقول : « إنما يريد أهل القرية فاختصر وعمل الفعل فى القرية كما كان عاملا فى الأهل لوكان ها هنا . (٣)

وجعل من مسوغات الحذف كثرة الاستعمال ، ولقد تقرر لدى العرب أن الحذف ضرب من الاتساع (٤) ، وهو لون من ألوان امتناع الكلام على

---

(١) الدلائل ـ ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣٣ ، الجرجانى : التعريفات ـ ص ١٩٧ .

(٢)سيبويه ـ الكتاب (طهارون) ـج١ ـ ص٩٨ ، ١٦٠ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٨١ .

(٣) المجاز وأثره فى الدرس اللغوى ـ ص٦٠

(٤) لسان العرب ـ ج٥ ـ ص ١١٦

ظاهره (١) ، وتقترن السمة بالإيجاز عند سيبويه (٢) فيتحدث عن استعمال الفعل فى اللفظ لا فى المعنى لاتساعهم فى الكلام والإيجاز والاختصار .

« وفى اطار ذلك الدرس البلاغى ظهرت مدرستان هما مدرسة « أهل السنة » وعلماؤهم هم الذين يقفون عند الظاهر ، ومدرسة المعتزلة ، وهم يسرفون فى التأويل ، ولقد حملت لنا هذه المدرسة مصطلحين جديدين هما التمثيل والتخييل كانت آثارها لدى الشريف الرضى فى كتابه « تلخيص البيان فى مجازات القرآن » ، هذا ولم يوجد توضيح يكشف عما يعنون بالتمثيل ســـوى أنه يكشف المعانى ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير ، والتمثيل يقصد به تصوير المعانى فى القلب (٣)

ومن ذلك نستطيع أن نقول : إن حديث القدماء عن الاستعارة والتمثيل والكناية والمجاز هو حديث نقادنا اليوم عن الخيال وعن الصورة الشعرية (٤) ولنا فى ذلك تفصيل فيما عقدنا بعد عن الاستعارة والصورة الشعرية فى الباب الثانى ، والمجاز على نوعين، عقلى ولغوى، استئناسا بتقسيم عبد القاهر له (٥) ، أما العقلى فهو خارج عن دائرة بحثنا ، ويكفى إلماعنا اليه صدد الحديث عن حكم سابق من من أحكام الاستعارة وهو ، هل الاستعارة مجاز عقلى أم مجاز لغوى ؟ والذى

---

(١) أسرار البلاغة ـ ص ٤٦٢ ، ٤٦٢

(٢) الكتاب ـ جـ١ ـ ص (٢١١ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ، ٢٢٩

(٣) د. محمد بدوى عبدالجليل ـ انظر المجاز وأثره فى الدرس اللغوى ـ ص ٦٠ ومابعدها ، والكشاف ـ جـ٢ ـ ١٨٨ ، جـ١ ـ ص ٤٥ ، ـ والتعريفات ص ٣٤ .

(٤) الأسس الجمالية فى النقد العربى ـ ص ٢٢ ، مصطفى السحرتى ـ النقد الأدبى من خلال تجاربى ـ ص ٥٩ . وانظر المجاز وأثره فى الدرس اللغوى ـ ماهية النجوز

(٥) أسرار البلاغة ـ ص ٣٥٠ ومابعدها

يهمنا هنا اللغوى ، والذى عرفه عبد القاهر بقوله : هو استعمال الكلمة أو اللفظة المفردة فى غير ما اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة مانعة من ارادة المعنى الأصلى ، ويقول عنه أيضا : أنه أعم من الاستعارة (١) .

والسؤال الآن : أين مكان الاستعارة بين أنواع هذا المجاز اللغوى؟ ، والإجابة تسوقنا إلى ضرورة الحديث عن مفهوم كلمتين وردتا فى التعريف السابق للاستعارة وهما كلمة (علاقة) وكلمة (قرينة) وهما تمثلان « قانونى التجوز » (٢) ، اللذين لا يجعلانه مطلقا بل يحددان مفهومه منه ، ومن خلال التحقيق نستطيع أن نضع الاستعارة موضعها من المجاز ، أو بتعبير آخر ، نستطيع أن نضع أيدينا على مكانها منه بالاضافة إلى أن الحديث عن (العلاقة) و(القرينة) إنما هو حديث عن حكم آخر من أحكام الاستعارة أو قانونين رئيسين لها بما هى مجاز لغوى .

أما العلاقة ؛ فإن جهات التجوز هى التى تحدد علاقات استعمال الكلمة فى غير ما وضعت له ؛ وبمعنى آخر ، هى المناسبة بين المعنى المنقول عنه ، والمنقول إليه سميت بذلك لأن بها يتعلق ويرتبط المعنى الثانى بالأول ؛ فينقل الذهن من الأول للثانى (٣) ، وهى نفسها التى تحدث عنها الامدى صدد بيانه المعيب من صور أبى تمام واستعاراته حيث لا علاقة يقرها الحس أو يستسيغها الوجدان بين المنقول عنه والمنقول إليه .

إنها الصلة بين الأصل وفرعه ، تحدث عنها ابن الأثير، وهو يعرف الاستعارة بقوله : « إنما سمى هـــذا القسم من الكلام استعارة لأن الأصل فى الاستعارة

(١) أسرار البلاغة ـ ص ٣٤٦

(٢) د. محمد بدرى عبد الجليل ـ انظر المجاز وأثره فى الدرس اللغوى ـ ص ٦٩

(٣) القزوينى فى مختصر السعد على تلخيص المفتاح ـ جـ ٤ ـ ص ٤٤

المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة ، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء ، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا إذ لا يعرفه حتى يستعير منه وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض . فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر (١) .

ونوعيات هذه الصلة أو العلاقة هي التي يمكن تسميتها بجهات التجوز ؛ ثم إنها من الأسباب الدافعة لاستخدام المجاز (٢) ، أما عن التقسيمات فقد أسرف البلاغيون في تصنيفها ، وأول هذه الجهات ما جعل للشيء بسبب المشاركة في خاصية كقولهم للفرس بحر وللشجاع أسد ، وهو ما يعرف بعلاقة المشابهة ولا يختص به إلا المجاز الاستعاري ، وهو أشهر أنواع المجاز وأظهرها وهو ما نحن بصدد درسه .

وإذا لم تكن العلاقة المشابهة فالمجاز المرسل (٣) ، وسمي مرسلا إما لإطلاقه عن التقييد بعلاقة واحدة مخصوصة ، وإما لأنه أرسل عن دعوى الاتحاد المميزة في الاستعارة القائمة على الاتحاد بين المستعار منه والمستعار له .

ومن علاماته تسمية الشيء باسم ما يئول إليه ، ومنه قوله تعالى : (إني أراني

---

(١) المثل السائر - ج١ - ص ١٤٠ ، ١٤١ ، الآمدي : الموازنة - ج ١ - ص ٢٥٠ ، الصناعتين - ط١ - ص ٢٧١ .

(٢) المجاز وأثره في الدرس اللغوي / ص ٧٠ وما بعدها

(٣) معنى ذلك أن كل استعارة مجاز لغوي ، وليس كل مجاز لغوي استعارة لأن الاستعارة كما سبق القول نقل الاسم عن أصله الى غيره للتشبيه على حد المبالغة - أسرار البلاغة لعبد القاهر - ص ٣٤٦ .

أعصر خمراً (١) ، وهو المسمى أيضا « باعتبار ما سيكون » أى أعصر عنبا يكون خمرا ، وتسمية العنب خمرا سماه الرازى فيما أثر عنه بالتجوز بلفظ السبب عن المسبب ، ثم قرر أن الأسباب أربعة ؛ ومنه « سال الوادى » ، والصورى ومنه اليد أنها قدرة ، والفاعل ، ومنه نزل السحاب أى المطر ، والغائى ، ومنه تسميتهم العنب خمرا (٢) ، ومنها تسمية الشىء باسم فرعه ، نحو الرطب تمر ، وهو يحمل « العنب خمر » ، ومنها تسمية الشىء باعتبار دواعيه مثل تسميتهم الاعتقاد قولا ومنها اسم المتعلق على المتعلق به كالمخلوق بالخلق (٣) ومنهـــا تسمية الشىء باسم مجاوره ، نحو « خلت الراوية ؛ تريد المزادة ، والراوية فى الأصل البعير يحملها سميت باسمه لكونه حاملا إياها ، أو مجاورا لها عند الحمل ؛ ومن المجاورة الذهنية أو الذكرية التغليب فى مثل قابلت أبويك ، ويثبت الله القانتين ، وأنت تريد القانتين والقانتات (٤) .

ومنها تسمية الشىء باسم جزئه ، كالعيون فى الربيئة (اسم الشخص الرقيب) لكون الجارحة هى المقصودة فى كون الرجل ربيئة ؛ لما بين الجزء والكل من صلة وماعداها لايغنى شيئا مع فقدها ، فصارت كأنها الشخص كله .

قال ابن فارس : « ومن سنن العرب الاقتصار على ذكـــر بعض الشىء وهم يريدونه كله فيقولون ؛ « قعد على صدر راحلته ومضى » ، ويقـــول قائلهم : « الواطئون على صدور نعالهم » ، ومنه قـوله تعالى : «فتحرير رقبة مؤمنة » ،

---

(١) الآمدى الاحكام - جـ١ - ص٣٩ (سورة يوسف - ١٢)

(٢) المثل السائر - ٢٤٤ ، السبكى : عروس الافراح : جـ٤ص٢٨ ، المزهر - جـ١ - ٣٥٩ ، ٣٦٠ .

(٣ ، ٤) المزهر - جـ١ - ٣٦٠ ، الصاحبى - ص ٦٣

وقولهم : أبعد الله وجهه ، وإنما يراد ساتر الجسد ، وقد اشترط البلاغيون فى العلاقة أن يكون الكل مركبا تركيبا حقيقيا ، فلا يعبر بالأرض عن مجموع الأرض والسماء (١) .

ومنها اسم الكل للجزء ، كالعام ، للخاص ، كالأسود للزنجى (٢) ، ومنها تسمية الشىء باسم مكانه كقولهم للمطر سماء ، ومنها تسمية الشىء باسم فعله ، كتسميتهم الخمر مسكرا ، وسمى « اسم الفعل على القوة » كقولنا للخمرة فى الدن : إنها مسكرة (٣) ، وللرازى (فخر الدين) علاقة المضادة كالسيئة للجزاء فيما رواه للسيوطى ، واعتبر السبكى هذا من قبيل إطلاق اسم السبب على المسبب (٤) ومنها الآلية ، ومنه قوله تعالى : « واجعل لى لسان صدق فى الآخرين » أى ذكرا صادقا وثناء حسنا (٥) ، ومنها اللازمية نحو إطلاق الشمس وإرادة الضوء ، والملزومية ، ومنها إطلاق الضوء وإرادة الشمس (٦) ، ومنها ما يسمى بالمجاز العرفى ، وهو إطلاق الحقيقة على ما هجر عرفا كالدابة للحمار (٧) .

---

(١) الصاحبى - ص ١١٢

(٢)، (٣) المزهر . جـ١ - ٣٦٠

(٤) المزهر جـ١ - ٣٥٩ .

(٥) الصاحبى : ص١٧٨ ، ١٧٩ (الشعراء ٢٦) .

(٦، ٧) المزهر : جـ١ - ص ٣٦٠ ، وجدير بالذكر أن اختلافا نشب بين البلاغيين فى الاستشهاد على العلاقة وتقريرهم لاحتمالات العلاقات الشاهد الواحد فهناك الاختلاف فى تقرير العلاقة فى قوله تعالى : (وأسال القريه) إذ أوردها الجرجانى فى التعريفات تحت مصطلح خاص هو (المقتضى) الذى عرفه بأنه ما لا

أما القرائن، وهي القانون الثاني للتجوز، فلابد من تلمسها بوصفها دلائل وأمورا تشير إلى المطلوب، ثم بما هي محسنات أو مقبحات (١).

فالمراد من الخطاب مثلا إن كان نصا لا يحتمل كفى معرفة اللغة، وأن تطرق إليه الاحتمال فلا يعرف منه حقيقة إلا بانضمام قرينة إلى اللفظ، والقرينة أما لفظ مكشوف، أو (لفظية) أي يتلفظ بها في التركيب كقولنا. « رعت الماشية الغيث » فكلمة غيث هنا مستعملة في غير وضعها الأصلي لعلاقة هي السببية، لأن الأصل، رعت الماشية النبات الذي سببه المطر، والقرينة هنا وهي كلمة (رعت)، وأما إحالة على دليل العقل كقوله تعالى: « والسموات مطويات بيمينه »، وقوله عليه السلام: « قلب المؤمن بين أصبعين من أصابع الرحمن » وإما حالية، وهي التي تفهم من حال المتكلم أي الواقع، كقوله تعالى: يجعلون أصابعهم في آذانهم أي أناملهم، فالعلاقة هنا الكلية؛ والقرينة هنا حالية لاستحالة

= صحة له إلا بإدراج شيء آخر يجعل غير المنطوق منطوقا، وأوردها السيوطي تحت علاقة المحلية، وذهب الرماني والدسوقي والرازي (فخر الدين)، وعبد القاهر الجرجاني الى أنه نوع من حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، وقرره النحويون في باب الحذف (انظر التفصيلات في المجاز وأثره في الدرس اللغوي).

وانظر: السبكي: في عروس الافراح - جـ٤ - ٤٥

وعبد القاهر: في دلائل - ص٥٣ والأسرار ص ٤٤١، ٤٥٧

الآمدي: الأحكام - جـ٢ ص ٩١ ، الرماني: النكت - ص٧٠

الجرجاني - التعريفات - ١٩٦) ، الإتقان - جـ٢ - ٣٧

المثل السائر - جـ١ - ١٢٨ ، ابن هشام - مغني اللبيب - جـ٢ - ١٦٥ ط الحلبي.

(١) المجاز وأثره في الدرس اللغوي (قانونا التجوز)

إدخال الإصبع كله فى الاذن (١) .

إذن فالقرائن ضوابط ترد اليها مالها ، وتنفى عنها ما ليس منها ، وبالقرائن تكون الدلالة على الظاهر ردا على من زعم إيهام المجاز الكذب متناسيا أنها وردت فى كتاب الله الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه (٢) .

وهنا ندرك حكما آخر من أحكام الاستعارة ، وهو « الفرق بينها وبين الكذب » وهذا الفرق من ناحيتين اثنتين : **الأولى** : أنها مبنية على التأويل ، فان المستعير معنى لمعنى يدعى دخول المشبه فى جنس المشبه به ، فالأسد المستعار للإنسان الشجاع على سبيل المثال له حقيقتان ، الحيوان المفترس ذو المخالب والأظفار ، والحيوان المؤتنس الجرىء ، وهو باعتبار الحقيقة الثانية يرادف الإنسان ، وهذا معنى التأويل ، والكذب لا يجرى فيه هذا التأويل ، **والثانية** : أن الاستعارة يذكر معها الدليل على أن الكلام ليس من قبيل تغيير الأوضاع ومسخ الحقائق ، وادعاء أن الكلمة المذكورة مستعملة فيما هى له من حيث تذكر القرينة الدالة على أن المتكلم لم يقصد الحقيقة ولم يصر عليها إصرار الكاذب على كذبه ، لذا كان للقرينة الدور الأول والأساس القوى فى إدراك هذا الفرق .

من هنا نستطيع القول أيضا : إن المبالغة التى نراها للاستعارة ليست كذبا وإنما هي من سبيل إرادة التوضيح واستقصاء الصفة وانطباع الصورة فى المخيلة،

---

(١) الغزالى: المستصفى: ج١-ص٣٣٩ ، « فى المجاز وأثره فى الدرس اللغوى » إفاضة فى التقسيم مما أعتمدنا عليه

(٢) الآمدى : الأحكام - ص ٦٥ (ج١)

وأنظر رأى ابن قتيبة : مشكل القرآن - ٧٨-٧٩-٩٩-١٠٠

والعمدة : ج١ - ص ٢٦٦ ونهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز - ص ٤٧

ومن هنا فقد نبه ابن قتيبة إلى أن المبالغة فى التعبير طريقة متعارف عليها بين القائل والسامع ، والسامع مدرك الغرض منها متواطىء مع القائل ، يقول :

« . . . . يريدون المبالغة فى وصف المصيبة به وأنها قد شملت وعمت وليس ذلك بكذب ، لأنهم جميعا متواطئون عليه ، والسامعون له يعرفون مذهب القائل فيه ، وهكذا يفعلون فى كل ما أرادوا أن يعظموه ويستقصوا صفته (١) » .

ونعود فنقول : ان القرائن هى التى تحدد غرض المتكلم ، وبها يكون البيان أن المراد غير الحقيقة ، لذا فإن استعمال المجاز بدونها لايجوز .

وجدير بالذكر أن إدراك العلاقات والقرائن والتراكيب ، وطبيعة تكوينها إنما مرجعه إلى الحس ، حيث يتوقف عليه إدراكها، ومن ثم قال ابن خلدون: «هذا هو الإعجاز الذى تقصر الأفهام عن دركه ، وإنما يدرك بعض الشيء منه من له ذوق بمخالطة اللسان العربى وحصول ملكته فيدرك من إعجازه على قدر ذوقه ، فلهذا كانت مدارك العرب الذين سمعوه من مبلغه أعلى مقاما فى ذلك لأنهم فرسان الكلام وجها بذاته، والذوق عندهم موجود بأوفر ما يكون وأصحه (٢) .

ولعل هذا ما ألجأ الخطابى (ت ٣٨٨ هـ) للحديث عن أهم وجه من وجوه الإعجاز ، وذلك صنيعه فى القلوب لدى السماع ، وتأثيره فى النفوس مستشهدا بقصة إسلام عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، مقدما لذلك بقوله : « قلت فى

---

(١) تأويل مشكل القرآن ـ ٨٧ ، ولقد استطاع ابن قتيبة أن يدحض مزاعم الذين ظنوا أن المجاز كذب ونقل عنه ابن رشيق رأيه فى ذلك انظر ما كتبناه عنها فى مؤلفنا «مفهوم الاستعارة» ص ٢٥ ، ٨٥ .

(٢) ابن خلدون : المقدمة ـ ص٤٥٩ والدلائل ـ ص ١٧٠ .

إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس، فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم وذلك صنيعة بالقلوب وتأثيره فى النفوس، فانك لا تسمع كلاما غير القرآن، منظوما ولا منثورا إذا قرع السمع خاص له إلى القلب اللذة والحلاوة فى حال(١) وقد أشرنا إلى ذلك فى المدخل بالتفصيل.

ومن كلام العرب عنه قولهم : «إن بعض الناس أحسن إحساسا له من بعض» (٢) وإعمانا بهذا كله، فإن للمجاز أهميته ودوره فى اللغة، ولقد انعقد إجماع الثقات من العلماء على قياسية المجاز والكناية والاستعارة، فلا بأس من استخدام مثل هذه الأساليب فى اللغة العربية متى تحققت العلاقات والشروط التى جرت عادة العرب أن يعتمدا عليها وراعوها فى تعبيرهم المجازى، ومتى كانت ملائمة مع الذوق العربى السليم ومستمدة عناصرها من أمور مألوفة فى البيئات العربية، ولكن متى وجدلتعبير منها نظير فى كلام الفصحاء من العرب كان الأفضل والأصح العدول عنه إلى ما يماثله فى كلامهم.

من هنا كان المجاز - وعلى وجه خاص «الاستعارة» - دليلا على كفاية اللغة العربية فدقة قواعد اللغة العربية وغزارة مفرداتها وخصب مناهجها فى الاشتقاق وقياسية أوزانها واختصاص كثير من هذه الأوزان بالدلالة على معان معينة، وسعة صدرها حيال التعريب والمجاز والكناية، وشدة حرصها على جمال

---

(١) بيان إعجاز القرآن للخطابى (ضمن ثلاث رسائل) ص ٦٤

(٢) الإتقان فى علوم القرآن - جـ٢ - ط٢ - ٢٠٩

ومن هنا فأن فكرة اختلاف الناس فى مدى إحساسهم بالأثر الفنى وفهمهم تقويمهم له أمر معروف لدى العرب، ولقد قام هذا أساسا على ما للصور الحسية من أثر وقيمة فى بعث الإيحاءات.

الأسلوب وبلاغة العبارة ، وتوخيها الوصـــول إلى الغرض من أقرب الطرق وأكثرها ملاءمة لمقتضيات الأحوال ، إن ذلك كله وما إليه لأوضح دليل على أنها من أعظم اللغات كفاية وأكثرها مرونة وأقدرها على التعبير عن مختلف فنون القول (١) .

ولعلنا نجد شبيها لهذا الكلام عند « العقاد » الذى يرى أن المجاز والاستعارة هما الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى ، لأنهما أخيـــلة وصور وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة ، وهـــذه هى العبارة الشعرية فى جوهرها الأصيل (٢) .

والحديث يطول بنا لو تحدثنا عن قيمه المجاز والاستعارة على وجه خاص ، وقد خصصنا لذلك جزءا فى مكانه بعد فى الباب الخاص « بالاستعارة وقضايا النقد »

---

(١) د. عبدالواحد وافى ـ فقه اللغة ـ ط ٥ ـ ص ١٣٨

(٢) اللغة الشاعرة ـ ٣٧ ـ ٣٨ ط ١٩

الاستعارة والتشبيه :

التشبيه الاخبار بالشبه ،وهو اشتراك الشيئين فى صفة أو أكثر ولا يستوعب جميع الصفات (١) ، أو هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ،وقد جاء فى الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه (٢) أو هو صفة الشىء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة ، لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه كلية لكان إياه (٣) ، أو هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر فى معنى بالكاف ونحوه ، أو هو الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها (٤) .

والتشبيه فن فنون الكلام ، وعنصر من عناصر الأسلوب ، يرسم صورة للحس والشعور فينتقل المعنى فى وضوح كأننا بأبصارنا ، ونلمسه بأصابعنا ، ويعد التشبيه من أشرف كلام العرب ، وفيه تكون الفطنة والبراعة (٥) ، وهو جار فى كلامهم حتى لو قال قائل هو أكثره لم يبعد (٦) ، بل هو بحر البلاغة وسرها ولباسها وإنسان مقلتها (٧) ، وناهيك عما يزخر به الشعر الجاهلى من صورة الحسية التى تشير إلى حياة الجاهلية وعاداتهم وتقاليدهم ، فيصفون الفرس والناقة والبقرة الوحشية ، والرمح ، والسيف ، والديار ، والأطلال، وما يشاهده البدوى

---

(١) التنوخى : الأقصى القريب - ص٤١
(٢) الصناعتين - ط١ - ٢٣٩
(٣) العمدة جـ١ - ١٩٤
(٤) الطراز - جـ١ - ٢٦٣
(٥) ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان - ١٣٠
(٦) المبرد : الكامل - جـ٢ - ٦٩ - ٩٠
(٧) العلـــوى : جـ٢ - ٣٢٦

فى رحلته من آثار الكون ومشاهدة الطبيعة ، ينقلها إلينا بإحساسه البرىء الخالى من التفلسف والتعقيد ، فالتشبيه فى العصر الجاهلى كان أقرب الى الواقع الحسى وأدنى الى طبيعة الشعر بحالته التى عرف عليها من البساطة ، حتى إنه فى كثير من الحالات يعد مظهرا من مظاهر البدائية فى التفكير والسذاجة الأولية فى التعبير ، (١) .

وللتشبيه تعريفات كثيرة ، لاتخرج فى جوهرها عن مثل ماهو ، وهو فى نظر عبد القاهر « أن يثبت لهذا معنى من معانى ذاك أو حكما من أحكامه ، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد ، وللحجة حكم النور فى أنك تفصل بها بين الحق والباطل كما تفصل بالنور بين الأشياء » (٢) ، ومن الملحوظ أن هـــذا التعريف يبين وظيفة التشبيه وعمله أكثر مما يدل على حقيقته وحده .

ثم إن التمثيل ضرب من ضروبه ، فالتشبيه عام ، والتمثيل أخص منه ، فكل تمثيل تشبيه ، وليس كل تشبيه تمثيلا ، وبعض العلماء ينظرون إلى المعنى اللغوى للتشبيه وهو التمثيل لأن أهل اللغة يقولون أشبهته إياه وشبهته به تشبيها ، مثلته ، فيجعلون التشبيه والتمثيل مترادفين ، ومن هؤلاء الزمخشرى وابن الأثير ، وقد نعى الأخير على علماء البيان أنهم فرقوا بين التشبيه والتمثيل وجعلوا لكليهما بابا بمفرده ، وهما شىء واحد لافرق بينهما فى أصل الوضع ، يقال شبهت هذا الشىء بهذا الشىء ، كما يقال مثلته به ، قال : وما أعلم كيف خفى ذلك على أولئك العلماء مع ظهوره ووجوهه .

---

(١) انظر مقدمة الجمان فى تشبيهات القرآن لابن ناقيا البغدادى

(٢) أسرار البلاغة ـ ص ٧٥

ولا غرو في رأي ابن الأثير ، وقد عـــد التشبيه والتمثيل صنوين ، إلا أن اتساع الدرس البلاغي والاهتمام بالتخصيص في أبوابه دعا أولئك العلماء الذين أشار إليهم، إلى أن يفردوا لكل مباحث خاصة مما أوجبته دقـــة النظرة وسعة الاطلاع .

وجدير بالذكر أن العناية بفن التشبيه ودراسة أثره في صناعة الأدب لم تفلت من أذهان كثير من العلماء والنقاد وأخص بالذكر المتكلمين في إعجاز القرآن والبلاغيين من أصحاب النزعة البيانية الخالصة .

هذا ولعل الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) من أقدم من تناولوا صور التشبيه وأدواته في حديثه عن التشبيه لم يصب الغرض ، وقد عرض له أيضا سيبويه (ت ١٨٠ هـ) ، وضمن عرضه له نقدا لآراء أستاذه الخليل في التشبيه (١) والذي يعنينا أن الخليل قد تناول التشبيه ونص عليه كما ذكر طرفيه ، وبذلك يتضح فساد الزعم القائل بأن « سيبويه » هو أول من ذكر التشبيه من العلماء(٢) ثم يأتي بعده الفراء (ت ٢٠٧ هـ) (٣) ، وأبـــو عبيدة استطاع أن يتناول التشبيه بطريقة أو في من تناول الفراء له ، فقد تناول أبو عبيدة التشبيه بذكر الطرفين والوجه ، ولم يكن الفراء سباقا في هذا المضمار ، وإنما كان سالكا طريق أبي عبيدة، بل إن أبا عبيدة كان أكثر تفصيلا منه مما حدا بالدكتور عبد القادر حسين (٤) إلى أن يرد على ما ذهب إليه الدكتور زغلول سلام ، والخولي ، وقد ظن الأول

---

(١) الكتاب جـ١ - ١٨١ - ١٠٦ - ١٠٩

(٢) د. حفني شرف : الصورة البيانيه بين النظريه والتطبيق - ص ٥٩

(٣) الفـــراء : معاني القرآن - جـ١ - ٢٨٢ ، جـ١ - ١٧ ، جـ٢ - ٢٣٠ ، جـ٢ - ٢٨٧ .

(٤) د. عبد القادر حسين : القرآن والصورة البيانيه - ص ١٦ - ١٧

أن الفراء بوضع يده على طرفى التشبيه ووجهه قد قام بخطوة جديدة فهم التشبيه عجز أبو عبيدة عن فهمها والوصول إليها (١) ، وظن الثانى : « أن الفراء قد تعرض لبيان طرفى التشبيه بشىء من التفصيل لم نر مثله لأبى عبيدة » (٢)

ثم يأتى المبرد (ت ٢٨٥ هـ) فيعقد باباً كاملا فى «كامله» وقد أصاب فيه أيما إصابة ، وأول ما نلحظه تقسيماته المتعددة التى دلت على سعة فكره ورهافة ذوقه الأدبى وعلمه الغزير بطبيعة أساليب العرب فى طرق القول مما كان له أثره فى اقتفاء العلماء له من بعده ، فنراهم يبحثون ويوسعون فى دوس التشبيه ما شاء لهم التوسع .

وفى إجمال نستطيع أن نقول : إن نظرة النقاد القدامى إلى التشبيه كانت نظرة ثاقبة فحواها أنه فن جميل من فنون القول له أوجهه العديدة وأنماطه المتعددة ، إلا أن هذه النظرة اختلفت فى جوهرها عن نظرة النقاد المحدثين ، فالقدامى لا يرون الصدق أو الحسن فى التشبيه إلا إذا تطابق فيه الطرفان ، وكأن أحدهما مثل الآخر فى أوصافه ، فقدامة » مثلا يرى أن أحسن التشبيه ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما إلى حال من الاتحاد (٣) ، ونحن واجدون هذا المفهوم أيضا فيما ذكره « ابن طباطبا » ، فأحسن التشبيهات عنده « ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى (٤) .

---

(١) د.زغلول سلام : القرآن فى تطور النقد العربى - ص ٥٧

(٢) الخولى : صور من تطور البيان - ص ٦٩

(٣) نقد الشعر : ص ١٠٨

(٤) عيار الشعر - ص ١١.

معنى ذلك أن الشاعر اذا أراد أن يكون صادقا فما عليه إلا أن يبحث فى الطبيعة عما هو بشأنه من الكلام ، فإذا وجد ما هو شبيه به أو قريب منه فقد أصاب التشبيه ، وتسلم ذروة البلاغة بقطع النظر عن أى اعتبار آخر من انعكاس الشعور أو تداعى الموقف ، هذا هو معنى الصدق والجمال بالنسبة للتشبيه لدى النقاد القدامى كابن طباطبا مثلا .

أما المحدثون فلهم سبيل آخر فى الفهم والتصور ، فهم ينعون على الشاعر أن يقف عند حدود الحس لايتعداه إلى الوجدان ، أو يرتكز على التشابه الحسى دون أن يربطه بالشعور، فهذا يقلل من شأن الصورة ، ويضعفها فنيا (فما) ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وتيقظه وعمة واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، وصفوة القول : إن المحك الذى لايخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لايرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وأن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسات فذلك شعر الطبع والحقيقة الجوهرية (١) .

وبذلك يكون النقاد المحدثون قد أفصحوا عن وجهة نظر حقيقية ، وهى أن

---

(١) العقاد : ابن الرومى «حياته من شعره» / ص ٢٥٠

، النقد الأدبى الحديث ـ ص ٢٦٠

، الأسس الجمالية ـ ٢١٢

، الصورة الأدبية ـ ٨٧

، فن الشعر لمندور ـ ط ٦٤ ـ ١٠٩ ـ ١١٠

الشعر ليس همه تجسيم الموضوعات، بل التعبير عن وقعها فى نفس الشاعر وتفاعلها فى وجدانه، وكأن الوصف قد صار ضربا من الوجدان لا ضربا من المحاكاة الجمالية حتى ليلوح لنا أحيانا كثيرة أن الشاعر الحديث لا يلجأ إلى الوصف للتجسيد الحسى، بل كمحك للوجدان وامتزاج بالطبيعة وتجاوب معها، وانفعال بها يصل إلى حد فناء الشاعر فى الطبيعة، وخلع وجدانه عليها (١).

وعن الفرق بين الاستعارة والتشبيه الصريح يقول عبد القاهر الجرجانى : « إنّ الاستعارة من شأنها أن تسقط ذكر المشبه، وتطرحه، وتدعى له الاسم الموضوع للمشبه به، لقصد أن تبالغ فيه بحيث يتخيل أنك رأيت نفس الأسد فى قولك: « رأيت أسدا » تريد رجلا شجاعا » (٢).

كذلك لا يكون نقل اللفظ عن موضوعه من أغراض من يأتى بالتشبيه فى عباراته، ومن ذلك يتبين لنا أن الاستعارة ليست التشبيه، ولكنها تكون من أجل التشبيه، وهو كالغرض فيها، أو كالعلة والسبب فى فعلها، ولكن التشبيه يحصل بالاستعارة على وجه خاص وهو المبالغة، وكما أن التشبيه الكائن على وجه المبالغة غرض فى الاستعارة، كذلك الاختصار والإيجاز غرض من أغراضها. ألا ترى أنك تفيد بالاسم الواحد الموصوف والصفة، والتشبيه والمبالغة، لأنك لا تفيد بقولك: « رأيت أسدا » أنك رأيت شجاعا شبيها بالأسد، وأن شبهه به فى الشجاعة على أتم ما يكون حتى أنه لا ينقص عن الأسد فيها (٣).

إذن التشبيه كالأصل فى الاستعارة، وهى شبيهة بالفرع له، أو صورة

---

(١) د. محمد مندور : فن الشعر - ص ١٠٩ - ١١٠.

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٠٩

(٣) السابق ص ٢٠٩

مقضيه من صـــوره ، وليس كل تشبيه يمكن أن يتحول إلى استعارة ، وإنما يجـوز ذلك اذا كان الشبه بين الشيئين مما يقرب مأخذه ويسهل متناوله ، ويكون فى الحال دليل عليه حتى يمكن المخاطب إذا أطلقت له الاسم أن يعرف ما أردت .

فإذا لم يكن سبيل إلى معرفة المقصود من الشبه فيه إلا بعد ذكر الجمل التى يعقد بها التمثيل فان الاستعارة لاتدخله ، لأن وجـــه الشبه إذا كان غامضا لم يجز أن تقتصر الاسم وتنقله إلى غير ما هو أهـله من غير أن يكون معك شاهد ينبىء عن الشبه ، فلو حاولت أن تحول قول الشاعر :

فانك كالليل الذى هو مدركى ∴ وأن خلت أن المنتأى عنك واسع

إلى استعارة ، وأن تعامل الليل معاملة الأسد فى قولك « رأيت أسدا » لم تجد له مذهبا فى الكلام ، لأنك لا تخلو من أحـد أمرين : إما أن تحذف الصفة وتقتصر على ذكر الليل مجردا ، فتقول : إن فررت أظلنى الليل ، وهذا محال لأنه ليس فى الليل دليل على النكته التى قصدها الشاعر من أنه لايفوته وإن أبعد فى الهرب لسعة ملكه وطول يده. وإن لم تحذف الصفة وجدت طريق الاستعارة فيه يؤدى إلى تعسف ، إذ لو قلت إن فررت منك وجدت ليلا يدركنى ، وأن ظننت أن المنتأى واسع ، والهرب بعيد قلت ما لا تقبله الطباع لأن العرف لم يجر بأن نجعل الممدوح هكذا (٢) .

وتحصل لك المبالغة فى التشبيه إذا حذفت أداته، فقلت مثلا : « زيد أسد»

---

(١) أسرار البلاغة . ص ٢١١ ، ٢١٢

فالقصد أن تبالغ فتجعل المذكور كأنه الأسد ، وتشير الى مثل ما يحصل لك من المعنى إذا حذفت ذكر المشبه أصلا فقلت : رأيت أسدا (١) ، وكأن عبد القاهر يرى التشبيه المحذوف الأداة قريبا من الاستعارة فى إفاده المبالغة أو كالاستعارة فى إفاده هذه المبالغة .

وربما وجدت الاسم وقد وقع من نظم الكلام الموقع الذى يقتضى كونه مستعارا ، ثم لا يكون مستعارا ، وذلك لأن التشبيه المقصود منوط به مع غيره وليس له شبه ينفرد به ، بل الشبه منتزع من مجموع جملة من الكلام كما فى قول داود بن على « حين خطب فقال : » : والآن أخذ القوس باريها » ، فإنه وإن كانت القوس تقع كناية عن الخلافة ، والبارى المستحق لها ، لا يجوز أن يقال : إن القوس مستعارة للخلافة ، لأنه لا يتصور أن يخرج للخلافة شبه من القوس على الانفراد ، وأن يقال : هى قوس وإنما الشبه مؤلف من حال الخلافة مع القائم بها ، ومن حال القوس مع الذى براها ، وهو أن البارى للقوس أعرف بخيرها وشرها ، وأهدى إلى تصريفها ، إذ كان العامل لها ، وكذلك الجامع للصفات التى تتطلبها الخلافة يكون أهدى إلى توفية الخلافة حقوقها ، وأن يراعى فى سياسة الناس العدالة والإنصاف ذلك تمثيل لا استعارة (٢) .

مما سبق ترى ميل عبد القاهر إلى إعطاء الاستعارة الاستقلال والتميز عن التشبيه والتمثيل وفى ذلك تقدير لمكانتها وتفردها عن غيرها من الصور .

ورجال البلاغة دائما وأبدا يقولون : إن الاستعارة تقوم على التشبيه ، وتبنى عليه كما يبنى البيت على أسسه ، ويقوم على عمده ، والمراد منه التشبيه المعنوى

---

(١) السابق - ص ٢١٥ ، ٢١٨

(٢) أسرار البلاغة - ٢٢٣ ، ٢٢٤

الذى يضمره المستعير فى نفسه ، وهو بخلاف التشبيه الاصطلاحى الذى يكون بطرفين ، مشبه ومشبه به وأداة ووجه لأنها لا يذكر معها ما يدل عليه، ولاتقوم على هذين الطرفين أو الوجه والأداة ، وإنماتقوم على شىء واحد هو المشبه به أو لازمه الذى يدل عليه ، وقد مر بنا طرف من الكلام فى أثناء التعريف بالاستعارة ، ومن هنا يظهر لنا أن الاستعارة تمتاز عن هذا التشبيه الاصطلاحى بما يلى :ـ

أولا : أنه يقوم على عمادين اثنين ، الطرفين (المشبه والمشبه به) ، أمـــا الاستعارة فمدار حديثها والكلام عنها المشبه بـه فقط ، **ثانيا** : أن الاستعارة والتشبيه يتفقان فى كونهما مشاركة أمر لأمر فى معنى لكن هذه المشاركة تختلف وسيلتها فهى فى التشبيه بالطرفين سواء ذكر معهما الأداه والوجه أم لا ، أما فى الاستعار فبهذا التجوز المعبر عنه باستعمال اللفظ فى غير ما وضـــع له لعلاقة المشابهة . **ثالثا** : أن الغاية من التشبيه إلحاق ناقص بكامل ، لكنها فى الاستعارة عبارة عن دعوى الاتحاد قصدا إلى المبالغة ، **رابعا** : أن الشبه فى التشبيه يحسن أن يكون ظاهرا وأما فى الاستعارة يحسن أن يكون غير ظاهر ، ولهذا **قالوا** : لو كان فى الكلام ما يدل عليه تحول إلى تشبيه لا استعارة ، والاستعارة لا تتحقق إلا بحذف وجه الشبه والأداة والمشبه ، ووجـــود الوصف الذى يجمع المشبه والمشبه به ، وهو ماسميناه بالعلاقة بين الطرفين ، ثم تناسى التشبيه لأن القصد إلى اتحاد الطرفين الذى هو معنى المبالغة لا يحصل من غيره ، ثم قرينة على المراد من الكلمة التى تجوزنا بها مكانها الأصلى ونقلناها عن معناها الموضـــوع لها فى اللغة ، ومما تجدر ملاحظته أنه ربما اشتبه على الكثير ان الاستعارة تقـوم على التشبيه وتناسى الشبيه فى آن واحد . وهو كلام كالمتناقض ، والحق أننا نستحضر فى الذهن نسبا ومصاهرة وارتباطا بين لفظ المستعار والمستعا له ليصح إطلاق

الأول على الثانى واستعماله فى معناه كخطوة أولى للاستعارة ثم بعد ذلك تناسى التشبيه ليصح دعوى الاتحاد التى تهدف إلى المبالغة لأن بقاء معنى التشبيه قد يظن منه أن الهدف لا يعدو أن يكون إلحاق ناقص بكامل ، وهو ما يعنى من التشبيه فى الاصطلاح ، وعلى هذا فإن الشبيه وتناسى التشبيه مكان فى الاعتبار والقصد ، والاستعارة تقوم على التشبيه المضمر فى النفس ، ثم إن التشبيه المعنوى المضمر فى النفس ـ الذى هو الخطوة الأولى للاستعارة عبارة عن استحضار التعلق والارتباط بين المشبه والمشبه به فى الخاطر ، واعتبار أن هناك معنى يجمعها وصفة تضمها من غير نظر إلى تفاوت واختلاف ، ومن إضماره فى النفس نعلم أنه لايذكر فى اللفظ ما يدل عليه بحال من الأحوال لأن ذلك يفسد معنى القصد إلى الاستعارة ولهذا نرى علماء البيان يمنعون أن يذكر مع الاستعارة ما يدل على التشبيه ، ولا يرضون الجمع بين الطرفين ، فلا يصح فى « زيد أسد » ومن هذه النقطة نشأت عملية الخلط بين الاستعارة والتشبيه محذوف الأداة ، وكثير من العلماء نحوا هذا المنحى . ومن هؤلاء على ما ذكرنا فى بحث آخر (١) أبو هلال العسكرى ، وابن سنان الخفاجى ، وغيرهما ، فإنهم يعدون التشبيه مضمر الأداة استعارة ، فلا يكون التشبيه إلا إذا كانت فيه تلك الأداة مميزة له ويظهر هذا واضحا فى قول الرمانى : (٢) ولهؤلاء حجتان ، أولاهما : أن الاستعارة ليست لها آلة ، فما كانت فيه آلة التشبيه ظاهرة فهو تشبيه ، وما لم تكن فيه ظاهرة فهو استعارة ، فقولك : « زيد أسد » لا آلة فيه فوجب كونه استعارة والثانية ، أن المفهوم من قولنا : « زيد أسد » مثل المفهوم من قولنا « لقيت الأسد » ، و « زارنى الأسد » وبما أن مفهومها واحد فى المبالغة ، فإذا

---

(١) انظر ماكتبناه عنها فى بحثنا «مفهوم الاستعارة وفى بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين ـ دراسة تاريخية فنية .

(٢) النكت ـ ص٧٩

قضيت بكون أحدهما استعارة وجب أن يكون الآخـــر كذلك من غير تفرقة بينهما (١) .

والحقيقة إننا إذا نظرنا إلى العبارتين فإن مفهومهما ليس واحدا كما هو الزعم إذ إن الأولى صرح فيها بالطرفين ، وفيها مبالغة فى إلحاقه بالأسد الذى هو أكثر منه شجاعة ، إلا أن وجودهما فى العبارة معناه أن المشبه لايزال حاضرا فى الذهن بخلاف العبارة الأخرى تنوس فيها المشبه وجعل فردا الآساد ، فصار واحدا منها ؛ والمبالغة هنا أوفى والادعاء أتم .

وانطلاقا من هـــذه النقطة فقد جند عبد القاهر نفسه فى فصل خاص فى (أسرار البلاغة) إلى عقد مقارنة مفصلة بين التشبيه محذوف الأداة (البليـغ) وبين الاستعارة التصريحية لاستخلاص أوجه الخلاف ووضع الفروق ، مع العلم بأن عبد القاهر خلط بين الاستعارة والتشبيه فى موضعين ، وفى كليهما ينقل عن أبى هلال والرمانى (٢) فيقول : إن التشبيه ينقسم إلى صريح وغير صريح ، (فالصريح أن تقول « كأن زيداً الأسد » ، وغير الصريح أن تسقط المشبه به من الذكر وتجرى اسمه على المشبه ، كقولك « رأيت أسدا ، تريـــد رجلا شبيها بالأسد » ، فإذا كان الأمر كذلك ، وأنت تشبه شخصا بشخص فإنك إذا شبهت فعلا بفعلا كان هذا حكمه فأنت تقول مرة ، كأن ترتيبه للكلام نظم در فتصرح بالمشبه والمشبه به وتقول فى أخرى : إنما ينظم درا تجعله كأنه ناظم در على الحقيقة (٣) .

وعبد القاهر يطلق على هذا النوع الثانى بعد ذلك اسم الاستعارة ، لكنه

---

(١) النكت - ص ٧٩

(٢) أسرار البلاغة - ص ٣٦٥

(٣) السابق (ط٤) - ٤٢٧

يعود إلى لغته هو وتفكيره المستقل فيحس بالخطأ ، فيقول : « وقد كنت ذكرت فيم تقدم فى إطلاق اسم الاستعارة على هذا الضرب الثانى بعض الشبهة »(١) .

ويبدأ عبد القاهر فى وضع الفروق مفصلة ، وفى أولها يعرض لنا قول القائل « عنت لنا ظبية » ، و (زيد أسد) ويقول : ما الفرق بين الحالين وقد جرى الاسم فى كل واحد منهما على المشبه ؟ ، فالجواب : إن الفرق بين الصورتين هو أنك عزلت فى الصورة الأولى الاسم الأصلى عنه وأطرحته وجعلته كأن ليس باسم له ، وجعلت الثانى هو الواقع عليه ،والمتناول له فصار قصدك التشبيه أمرا مطويا فى نفسك مكنونا فى ضميرك ، وصار فى ظاهر الحال وصورة الكلام كأنه الشيء الذى وضع له الاسم فى اللغة (٢) وهذه هى الاستعارة .

أما عن الصورة الثانية : « زيد أسد » فيقول : إن قصد التشبيه واضح من مقتضى الكلام : « لأنك قد صرحت فيه بالمشبه وذكرك له صريحا يأبى أن تتوهم كونه من جنس المشبه به » (٣) ، فلا يقع فى نفس السامع من قولك : (زيد أسد) حال الأسد فى جرأته واقدامه ، إذ لا يمكن أن يقع فى الوهم أن زيدا رجل وأسد معا ، فالشيء الواحد لا يكون رجلا وأسدا ، وإنما يكون رجلا وبصفة الأسد فيما يرجع إلى غرائز النفوس والأخلاق وخصوص فى الهيئة كالكراهة فى الوجه وليس كذلك الأول لأنه يحتمل الحمل على الظاهر ، فليس بممنوع أن تقول : (عنت لنا ظبية) وأنت تريد الحيوان ، فالفرق هنا بين التشبيه أمرا مطويا فى النفس فهو استعارة ، وإن كان واضحا من مقتضى الكلام فهو تشبيه .

---

(١) السابق - ٣٩٦

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٧٩

(٣) السابق - ص ٢٨٠ ، ٢٨١

ويرد عبد القاهر على من يعتقد بأن مثل (هو أسد) فى ظاهره تشبيه ، لأن التشبيه يحصل بذكر (الكاف أو (مثل) أو نحوهما » بأن موضوعه من حيث الصورة يوجب قصد التشبيه لا ستحالة أن يكون له معنى وهو على ظاهره ثم يأتى بمثال لإيضاح هذا الرأى فيقول : (إن مثل الهيئة التى يستدل بها على الأجناس كزى الملوك وزى السوقة » ، بمعنى أنك اذا خلعت على رجل من السوقة زى الملوك بعد أن تكون قد نفيت عنه كل ما يختص بالسوقة بحيث يتوهم كل من يراه أنه ملك كنت قد أعرته هيئة الملك وزيه على الحقيقة ، وهذا ما يحدث فى الاستعارة . . . أما ما هو حادث هنا فى قولك (هو أسد) فيشبه حاله إذا ما ألبست أحد السوقة زى الملوك دون أن تعريه من المعانى التى تدل على كونه سوقة وبهذا لم تكن قد أعرته بالحقيقة هيئة الملك إذ لا يحصل ذلك مع وجود الأوصاف الدالة على إن الرجل سوقه ، ... ففى الصورة (هو أسد) لم يعر المشبه الاسم عن الحقيقة لأن السامع لايتوهم هنا أنك قصدت أسدا على الحقيقة . ولذا فهو تشبيه (١) .

معنى ذلك أن التعبير الاستعارى يجعل الطرفين وكأنهما شىء واحد يتعذر فصل أجزائه أو تبين أصوله ، وليس كذلك التشبيه كالرجل حين يلبس زى طائفة من الطوائف ويتخذ سماتها وشاراتها ويتحدث بطريقتها فيصير واحداً من أهلها لا يميزه الناس ولا يصلون إلى معرفة حاله إلا بإخبار واختبار واستدلال .

والفرق الثانى يقول فيه : إن حقيقة الاستعارة فى اللغه والعادة » أن من شروط المستعار أن يحصل للمستعيرمنافعة على الحد الذى يحصل للمالك ، وما هو كالمنفعة من الاسم يوجب ذكره على القصد إلى الشىء فى نفسه (٢) ، ويأتى بمثال

(١) أسرار البلاغة — ص ٢٨٠ ، ٢٨١

(٢) السابق — ص ٢٨١

(عنت لنا ظبية) مرة أخرى ويقول : إن الاسم هنا « يعقـــل من إطلاقه أنك قصدت الجنس المعلوم ولا يعلم أنك قصدت امرأة ، فقد وقع من المرأة فى هذا الكلام موقعه من ذلك الحيوان على الصحة ، فكان ذلك بمنزلة أن المستعير ينتفع بالمستعار انتفاع مالكه فيلبس لبسه ويتجمل تجمله ، ويكون مكانه عنده مكان الشيء المملوك حتى يعتقد من ينظر إلى الظاهر أنه له (١) .

معنى ذلك أن المستعير هنا يستعمل المشبه به ، وكأنه له ، وأن ما يذهب الالتباس والشك بين أن يكون الاسم مستعـــاراً أو مقصوداً على الحقيقة هو (القرينة)ولا بد منها فى الكلام لتدل على وجود الاستعارة،أما فى التشبيه فى مثل (زيد أسد) فيقول عبد القاهر عن الاسم ، وذلك فى بيـان الفرق بين موضعه هنا ووضعه فى حال كونه استعـارة أنه « لا يقع من زيد ذلك الموقع من حيث أن ذكره باسمه يمنع من أن يصير الاسم مطلقا عليه، ومتناولا له على حد تناوله ما وضع له » (٢) .

فالفرق إذن واضح كما ذكر عبد القـــاهر ، وهو أنه فى الاستعارة ينتفع المستعير بكل منافع المستعار فى حين لا يتحقق ذلك فى التشبيه .

أما الفرق الثالث : فنقول فيه : أن من الحالات التى يختلف فى الاسم إذا وقع فيها أيسمى استعارة أم لا يسمى ، هى الحالة التى يكون فيها الاسم (خبر مبتدأ) أو متنزلا منزلته كخبر كأن أو المفعول الثانى لباب علمت أو الحال ، فالاسم فى هذه المواضع يكون لإثبات معناه فى مثل (زيد منطلق) أى أن الاسم هنا لإثبات الإنطلاق لزيد ، وكذلك فى مثل قوله : « ما زيد منطلقا » فالاسم هنا

---

(١) أسرار البلاغة ـ ص ٢٨٢

(٢) السابق ـ ص ٢٨٣

لإثبات النفي ويأتي عبد القاهر بمثال تطبيق فيقول : « إذا قلت : « زيد أسد » فقد جعلت إسم المشبه به خبرا عن المشبه ، والإسم إذا كان خبرا عن الشيء كان خبرا عنه إما لإثبات وصف هو مشتق منه لذلك الشيء ، كالانطلاق في قولك : (زيد منطلق) أو إثبات جنسية هو موضوع لها كقولك : (هذا رجل) فإذا امتنع في قولنا : (زيد أسد) أن تثبت الجنسية لزيد على الحقيقة كان لإثبات شبه من الجنس له) [1] .

وهنا يريد عبد القاهر أن يوضح علاقة المشبه بالمشبه به من حيث إن الأول المبتدأ والثاني خبر له ، والثاني إما أن يكون وصفا للشيء أو لاثبات جنسيته ، وما دام الخبر في قولك (زيد أسد) ليس المقصود منه إثبات وصف كما هو الحال في إثبات الانطلاق لزيد ، وما دام الخبر ليس المقصود منه إثبات أن زيدا من جنس الأسد ، لأنه يستحيل أن يكون زيد رجلا وأسدا معاً ، إذن لا بد وقد امتنع أن زيدا من جنس الأسود وكان الخبر لاثبات شبه من الجنس له ، وما دام الأمر كذلك فقد انتهى عبد القاهر إلى أننا مادمنا نثبت شبه الجنس فقد اجتلبنا الاسم انحدث به التشبيه الآن ونقرره وندخله في حيز الحصول والثبوت ، وإذا كان كذلك كان خليقا بأن نسميه تشبيها .

ولمزيد من الوضوح نقول : إن الحالة التي يكون الإسم فيها استعارة من غير خلاف فهي حالة إذا وقع الاسم فيها ولم يكن مجتلبا لإثبات معناه للشيء ولا الكلام موضوعا لذلك لأن هذا الحكم لايكون إلا إذا كان الاسم في منزلة الخبر من المبتدأ . أي أن التشبيه إنمـا تأتي فيه بالاسم لإثبات شبه من الجنس في حين أنه في الاستعارة تأتي به ادعاء أنه من الجنس الذي وضع له الاسم في أصل اللغة .

(١) أسرار البلاغة - ص ٣٨٢

والحقيقه أن عبد القاهر يريد أن يوضح بذلك كله لنا أن اتفاق التشبيه والاستعارة فى مطلق التشبيه ليس مبررا كافيا لأن ندعوهما شيئا واحدا ، وأن التفريق هنا أمر ضرورى حيث إن الأول يكون لإثبات المعنى وقصد التشبيه فى الحال ، وفى حين أن الثانى يكون بقصد التشبيه وادعاء أن الشبه من جنس المشبه به .

وأخيرا الفرق الرابع : وبشأن إطلاق الاستعارة على مثل (زيد أسد) يوضح عبد القاهر أن ذلك لا يجوز فى كل موضع يحسن دخول حرف التشبيه عليه بسهولة (١) ، فى مثل (هو الأسد) أى فى كل موضع ذكر فيه المشبه به بلفظ التعريف .

أما إذا قلت : (هو بحر) وأردت أن تقول فيه إنه استعارة ، فيقول عبد القاهر إنك تكون أقرب إلى الصواب ، ثم يعلل لذلك : (بأن الاسم قد خرج بالتنكير عن أن يحسن إدخال حرف التشبيه عليه (٢) فلا يجوز قولك : (هو كأسد) ثم يستدرك ناقدنا موضوع دخول حرف التشبية على الاسم فيقول : إلا أنه وإن كان لا تحسن فيه « الكاف » فإنه يحسن « كأن » كقولك (كأنه أسد) ، أو ما يجرى مجرى « كأن » « مثل » تحسب وتخال (٣) .

وبناء على ماسبق فقد خرج الاسم النكرة من مجال التشبيه ، فإن قلنا فيه . إنه استعارة ، فنحن قريبون من الصواب فى رأى عبد القاهر ، لأنه

---

(١) أسرار البلاغة - ص ٢٨٦
(٢) السابق - ص ٢٨٥
(٣) السابق - ص ٢٨٥

فى هذه الحالة إن لم يكن تشبيها فهو استعارة ، أى أنه يجد عذرا لمن يلتبس عليه الأمر فى حالة كون الاسم نكرة فيعده استعارة .

ويعود عبد القاهر ليبحث عن جذور القضية ليواجه الموقف بطريقة موضوعية، يعود ليفتح عينى القارىء على حقيقة أخرى وهى أن (أدوات التشبيه) غير الكاف ، مثل (كأن) ، و « تحسب » و « تخال » كلها يجوز أن تدخل على الاسم النكرة فتقول (كأنه أسد) ، وتحسبه أسدا ، وتخاله أسدا ، وفى هذه الحال لا التباس فى اعتبار الاسم تشبيها ، لأن أدوات التشبيه كلها صالحة للدخول عليه فى حال كونه معرفه ، وصالحة للدخول عليه ، ما عدا الكاف فى حال كونه نكرة ، وذلك يجب ألا يحدث التباسا أو شكا عند القارىء .

هذا بالإضافة إلى ما ارتآه عبد القاهر فيما ذكره من فرق سابق بين التشبيه محذوف الأداة والاستعارة التصريحية ، أنه ما دام الاسم فى موضوع الخبر فهو تشبيه لأنه يكون لإثبات المعنى ، ولأن المشبه به يكون خبرا عن المشبه ، ثم لأنه صرح باسم المشبه فى الكلام ، فكل هذا يمنع من احتمال كون الاسم شيئا آخر غير أن يكون تشبيها .

وبذا يكون عبد القاهر قد أضاف للفروق السابقة ، فرقا جديدا ، وهو أن ما يصلح دخول أدوات التشبيه عليه بما فى ذلك الكاف فهو تشبيه ، و ما لا يصلح فهو استعارة ، هـــذا فى حالة إذا ما كان واضحا إمكان دخول أدوات التشبيه ، أما إذا لم يكن ذلك متضحا فيقول : فإن غمض مكان « الكاف » و « كأن » بأن يوصف الاسم الذى فيه التشبيه بصفة لا تكون فى ذلك الجنس وأمر خاص غريب فقيل هو بحر من البلاغة ، وكقوله :

شمس تألق والفراق غروبها ∴ عنا وبدر والصدود كســـوفه

فهو أقرب إلى أن نسميه استعارة لأنه قد غمض تقدير حرف التشبيه ، إذ لاتصل إلى الكاف حتى تبطل بنية الكلام وتبدل صورته فتقول : هو كالشمس المتألقة إلا أن فراقها هو الغروب ، وكالبدر إلا أن صدوده الكسوف (١) .

ويعلل عبد القاهر السبب الذى دعاه لتجويز إطلاق الاستعارة على الاسم هنا فى قوله : (بحر) و (شمس) و (بدر) بأنه غمض تقدير حرف التشبيه بمعنى أن تقديره يفسد المعنى ويخل بالكلام كقولك : « هو كبحر إلا أنه من البلاغة » أى بإضافة صفة للاسم ليست فى جنسه أصلا ، فليس فى جنس لبحر صفة البلاغة ، ومادام قد غمض تقدير حرف الجر ولم يصلح أصلا ، فالاسم أقرب إلى الاستعارة منه إلى التشبيه ، كذلك فى قول الشاعر (شمس) فكأنك تقول : هو كالشمس المتألقة إلا أن فراقها هو الغروب ، فأضاف صفة إلى جنس الشمس لم تكن لها أصلا وهى أن الغروب فراقها ، وكذلك فى قوله : (بدر) فكأنك تقول فى حالة تقدير حرف التشبيه « هو كالبدر إلا أن صدوده الكسوف » ومعنى ذلك أنك تضيف إلى البدر « صفة » جديدة ليست فى جنسه أصلا وهى أن الكسوف هو الصدود عنه مما يفسد المعنى ويبطله .

وهكذا يؤكد عبد القاهر هذه الفروق بما عرف عنه من تكرار الفكرة بالعديد من الأساليب مؤكداً حقيقة أن التعبير الاستعارى يجعل الطرفين وكأنهما شىء واحد يتعذر معه فصل أجزائه أو تبين أصوله ، وليس كذلك التشبيه فيما أبناه سابقاً .

ونحن إذا أمعنا النظر فى هذه الفروق السابقة وجدناها تقوم أساساً فى الاستعارة على عملية واحدة ألا وهى عملية (تناسى التشبيه) ، وأمل الحكمة من

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢٨٦

هذا التنامى تحقيق دعوى الاتحاد التى أشرنا اليها ، والتى تسوغ إطلاق اسم المشبه به على المشبه كما يطلق المرادف على مرادفه ، ثم إن دعوى الاتحاد أيضا هى السبيل إلى المبالغة المعنيه من الاستعارة ، ولذلك لا يصح بحال من الأحوال أن يكون فى الاستعارة ما ينبيء عن التشبيه اللفظى لأنه يتنافى مع ذلك التنامى ويتعارض مع دعوى المبالغة .

تلك هى نظرية المعنى عند عبد القاهر والتى هى جزء من نظريته فى النظم والتى اخضع لها درس الاستعارة ودرس الفروق بينها وبين غيرها من صور التعبير بوصفها أبلغ هذه الصور وأعمقها ، ولعلنا نجد مزيد تفصيل سبق فى الحديث عن أحكام الاستعارة .

هذا ، ولقد تناول الباحثون المحدثون هذه الفكرة — فكرة تنامى التشبيه — فى ثوب جديد، فالدكتور مصطفى ناصف (١) يطلق على عملية التنامى هذه اسم (التفاعل) كما يطلق عليها اسم « الاستبدال » أو « الابدال » ، ذلك المصطلح الذى يساوى كلمة نقل عند عبد القاهر الجرجانى ، وسبق أن أوضحنا أن رفض عبد القاهر لهذا المصطلح كان على أساس أن الاستعارة قائمة على الادعاء لا على النقل (٢) ، ولعل أرى أن مصطلح (التفاعل) هنا أقرب إلى الصحة والدقة لا لشيء إلا لأنه يتصل بالمعنى فى الاستعارة ، ويعتمد على ما فى الاستعارة من تخييل وتصور .

إن عملية التفاعل هذه هى مصدر الإيحاء الناتج عن ذلك الانصهار التام بين

---

(١) د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى — ص ٨٤ -٨٥ - ٨٦ - ٨٧ .

(٢) انظر بداية هذا الفصل .

المشبه والمشبه به ، وهذا التفاعل هو الذى يوسع معنى الاستعارة ، لذا يمكن القول بأن معنى المعنى ومايتصل به من ظلال نفسية هو نفسه ثمرة من ثمرات هـــذا التفاعل الداخلى ، إنها عملية لا أراها تختلف فى شىء عن عملية التفاعل الكيمائية والتى تكون بالتئام جزئيات عنصرين أو أكثر تحت ظـــروف معينة (تقابلها الظروف الشعورية والنفسية لدى الأديب) لتنتج مادة جديدة تختلف اختلافا بينا عن المادتين الأوليين ، وفى الوقت نفسه يجب تناسينا لصورتيهما منفصلتين ، لأن الموقف يختلف عن ذى قبل لذا كان التشبيه أقل أثرا من الاستعارة ، لأنه أطول منها ، ولأنه لايفيد مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به ، ولهذا السبب يقل اهتمام السامع بالتشبيه لأن قوة القول كقوة الحجة تكون على قدر سرعة الإفادة ثم أن عملية التخييل فى الاستعارة أقوى وأعمق ، وعبد القاهر يؤكد فى أسرار البلاغة أن المسموعات والمنظورات أقل رتبة من الأشياء المصطنعة بالخيال ، والاستعارة من أولى الوسائل لصهر هذه المحسوسات بالخيال من هنا كانت أعلى رتبة من التشبيه المباشر .

وإذا أردنا أن نمضى فى تفسير ذلك مؤكدين ما قلناه ، أضفنا : أن الاستعارة فى أبسط أشكالها تشبيه مختصر اختلت معادلته وسقط أحد طرفيه واستعيض عنه بالانتقال مباشرة إلى الطرف الثانى سواء أكان هو المشبه أم المشبه

ومن هنا تلقى قيمتها البيانية فى تلمس ما يحيط بالطرف الغائب من صفات تزيد الصورة جمالا بعد استكشافها ، فإن سقوط الطرف الأول مـــن أهم الأسباب التى تضفى على الاستعارة عمقا وبعدا نفسيا وفنيـــا ، وتحرر النفس من بطء الأســـلوب المنطقى وتحرر أيضا المعادلة من وضوح الأسلوب وتكسوها بقليل أو كثير من الوهم والغموض المحلولين مـــن الإتصال

المباشر بين النفس والأشياء » (١) .

وبينما يعبر التشبيه عن تقارب الأشياء بجزء من أجزائها وانفعالها بالجوهر والماهية فإن الاستعارة تغالى بذلك الشبه الجزئى وتجعله يتضخم ويتعاظم وعندئذ حتى يستولى على الكل بتأثير الانفعال النفسى أو الحدس الفكرى الذى يصل إلى نتائج الأشياء قبل أن يمر بأسبابها » (٢) .

معنى ذلك كما قلنا فى السابق أن الاستعارة تحدث التفاعل والانصهار بين طرفيها ، وعلى الرغم من جزئية الصورة الاستعارية إلا أنها تعد أكثر استيفاء للتجربة لأنها أقرب إلى طبيعتها ولكنها لاتبلغ درجة الصفاء الفنى والوجدانى ولا تنفذ إلى أعماق النفس إلا إذا تخلصت من التقيد بحدود قاطعة تفصل بين المستعار والمستعار له ، وعندئذ لاتعدم الأساس الديناى الذى تنطلق منه معبرة عن أركان التجربة الشعورية ، وإن كان هذا الأساس يجعلها «تتعدى على الواقع العملى بدرجة كبيرة » (٣) .

فكل ما فيها لايحتم وجوده فى الواقع بالضرورة ، وإنما يوجد ذلك فى المجال الإبداعى للشاعر حيث يزيد خياله من بعد الواقعية إلى حد بعيد . ومن هنا فان البدء فى دراسة الاستعارة على هذا الأساس الدينامى (من شأنه أن يقضى على كل أثر للنظرة التقليدية فلا يتيح لها الظهور ، فالشاعر لايرى شيئين ، بل يرى شيئا واحدا وقد أصبح هذا الآخر ، ومن ثم كان الطريق إلى الدراسة الصحيحة لهذه الظاهرة هو الكشف عن عوامل تغير الدلالات » (٤)) .

---

(١) د. إيليا الحاوى : العقل فى الشعر - نشر الآداب البيروتية سنة ١٩٦٢ ص ٥٧ .

(٢) العقل فى الشعر - ص ٦٧ ، ٥٨

(٣ ، ٤) د. مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة - ص ٢٧٨ .

بقي لنا أن نوضح أنه في إطار هذا الدرس العملي والذي قعنى فيه عبد القاهر على وجود ثنائية لطرق التشبيه في الاستعارة، نظرا لما هنالك من فروق بينها وبين التشبيه، يبلغ ناقدنا دقته في تلافي ذلك الخلط الذي وقع فيه من سبقوه من النقاد والبلاغيين كالآمدي مثلا الذي حتم ضرورة إرجاع كل استعارة مكنية إلى أصل تشبيهي، وعبد القاهر لكي يرد على هذا الزعم بدأ بإمساك الخيط من أوله، فأخذ يفرق تفريقا واضحا بين الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية على غرار ما أوضحنا في الأقسام، جاعلا الثانية أبلغ من الأولى. إذ قال:

« وليس هذا الضرب من الاستعارة بدون الضرب الأول في إيجاب وصف الفصاحة للكلام، لا بل هو أقوى منه في اقتضائها، والمحاسن التي تظهر به والصور التي تحدث للمعاني بسببه آنق وأعجب » (١).

ثم يبدأ بعد ذلك في نفي وجود أي علاقة بين التشبيه والاستعارة المكنية، وهو بذلك يؤكد الفرق بين المكنية والتصريحية التي يمكن ردها إلى أصلها التشبيهي، وكأنه يجعلها نوعين مختلفين يضمها اسم واحد، يظهر لنا ذلك حين يقوم بالتعليق على الحكم بن قنبر:

ولولا اعتصامي بالمنى كلما بدا .:. لي اليأس لم يقم بالهوى صبري (٢)

ومن خلال هذا التعليق نلحظ أن عبد القاهر مدرك أن محاولة فهم العلاقة المفتعلة بين التشبيه والاستعارة المكنية يدفع بعض الذين يحاولون تحليل مثل هذه الصور إلى البحث عن علاقات تربطها بالتشبيه، وهو يصفهم ويصف محاولاتهم بأنها تكلف وعنت، يقول:

---

(١) دلائل الإعجاز - ص ٢٥٥

(٢) نفسه: ص ٣٠٠.

« وليس من حقك أن تتكلف هذا فى كل موضع فإنه ربما خـــرج بك إلى ما يضر المعنى ويذود عنه طبع الشعر»(١) .

والحقيقة أن الاستعارة المكنية لا يحدث بينها وبين التشبيه التباس حيث حذف المشبه به من الكلام فلا التباس ولا شبهة ، لذلك كان البحث عن الفرق بين التشبيه والاستعارة مركزا عند عبد القاهر على الفرق بين التشبيه والاستعارة التصريحية ، ومما يؤيد صحة هذا الرأى أن الأمثلة التى أوردها لتوضيح فكرته فجميعها من أمثلة الاستعارة التصريحية .

بعد ذلك يخرج عبدالقاهر من هذا الاتهام الذى يوجهه إلى محاولات البحث عن علاقة بين التشبيه وما أصبح يسمى بعده بالاستعارة المكنية ، والذى وصف فيه هذه المحاولات بأنها تكلف القول ، يخرج منه إلى أن ذلك ربما يوقع فى خطأ دينى قاتل مفض إلى مخالفة الوحدانية ، فالقول بمثل هذا الرأى « قد يصير سببا إلى أن يقع قوم فى التشبيه ، وذلك أنهم إذا وضعوا فى أنفسهم أن كل اسم يستعار فلا بد أن يكون هناك شيء يمكن الإشارة إليه ، يتناوله فى حال المجاز كما يتناوله مسماه فى حال الحقيقة ، ثم نظروا فى مخرج قوله تعالى : (ولِتُصْنَعَ على عَيْنِي) أو (اصنع الفلك بأعيننا) فلم يجدوا للفظة العين ما يتناوله على حد تناول النور مثلا للهدى والبيان ارتكبوا فى الشك، وحاموا حول الظاهر وحملوا أنفسهم على لزومـــه حتى يفضى بهم إلى الضلال البعيد وارتكاب ما يقدح فى التوحيد »(٢) .

إن هذا الذى توصل اليه ناقدنا من الفصل بين التشبيه وماسمى بعد الاستعارة

---

(١) أسرار البلاغة ـ ص ٤٦ .

(٢) أسرار البلاغة ـ ص ٥٧ (طه ٣٩ ـ هود ٣٦)

المكنية ليس أمرا شكليا يأتي في إطار التقعيد البلاغي ليس إلا، ولكنه أمر جوهري يتعلق بطبيعة فهم الصورة الشعرية ، وإعطاء قدر كبير من الحرية للطاقة المبدعة ، وفهم التفاعل الذي يجري داخل الصورة الشعرية « فالتجزئة التي تكتسبها الاستعارة المكنية حين تتحول إلى عناصرها الأولى من التشبيه تجزئة تدل على عدم تلاحم العناصر وعلى ثبات كل منها في مكانها ، أو هي تجزئة استاتيكية في حين أن النظرة إلى الصورة الاستعارية ككل والتي امتزجت فيها العناصر وتفاعلت هي نظرة ديناميكية ، وينبغي أن ننظر إلى الاستعارة نظرة ديناميكية فالصورة اللغوية يمكن مقارنتها بالرقص التوقيعي تتجه فيه العناية إلى الحركة والإيماءة . وكل ماينتمي إليها فيها نجده مزاجا من التفكير الحسي والظواهر السيكلوجية من الخبرة والتوتر الدرامي ، واعتدال الحد الأول أي المشبه أو (المستعار له) ، واعتدال المسافة المتخيلة بين الحدين أيضا ، وإذا أخذنا في تفكير ذي صبغة فلسفية واكتناه حالات داخلية نفسية ، فما أشد حاجتنا إلى الصور الديناميكية » (١) .

معنى ذلك أننا يجب أن نتعامل مع الصور الاستعارية على أنها مخزن لطاقات شعوريه متفاعلة نشطة متحركه غير ساكنه ، أما إذا نظرنا إليها بوصفها صورا جامده لاتعدو أن تكون محصلة لأجزاء ثابتة ساكنة فإننا نعدم الخيوط الشعورية التي يمكن أن نضع أيدينا عليها إذا تأملنا الصورة من حيث هي مركز اشعاع نفسي وجمالي .

هذا وفي الوقت الذي نرى فيه الفارق بين الاستعارة والتشبيه فارقا جذريا وواضحا في بلاغتنا القديمة ، نرى أن هذا الفارق ليس فارقا جذريا حاسما في

---

(١) الصورة الأدبية ص ٤٣ ومابعدها

النقد الأوربي الحديث الذي تأثر كثيراً بكتابات أرسطو في هذا المجال، فريتشاردز هو أتلى مثلا وهو من بلاغيي القرن الثامن عشر، يقول: «يمكننا أن نقول أن التشبيه أو المقارنة لا يختلفان عن الاستعارة إلا من الناحية الشكلية فحسب، فوجه الشبه في حالة التشبيه أو المقارنة يكون ظاهراً، أما في حالة الاستعارة فإنه يكون مضمراً»(١)، ونجد الفكرة نفسها عند «جون مدلتون مرى» الذي يفيد في مقاله عن الاستعارة إفادة ذكية من معالجة أرسطو لها، يقول «مري»: «من المستحيل أن تكشف اختلافات جوهرية بين الاستعارة والتشبيه من حيث خصائصها الجوهرية فالاستعارة تشبيه موجز مركز»(٢).

«وكارولاين سبيرجن» تقول: «وكذلك التشبيه المضغوط والمركز بحق وأعنى به الاستعارة»(٣).

ويقول «ماكس بلاك» عن التقارب بين التشبيه والاستعارة: «ومن المؤكد أن الخط الذي يفصل بين بعض الاستعارات وبعض التشبيهات ليس حاسماً ولا حاداً»(٤).

ويذهب «ريتشاردز» - أيفور أرمسترونج - المذهب نفسه إذ يقول: «وينبغي لنا ألا ننسى أن الاستعارة أو التشبيه ونستطيع أن نناقش كليهما مما يقومان بعدة وظائف متباينة في الكلام»(٥).

---

(١) R. Whately: Elements of Rhetoric 280

(٢) J. M. Murry: Metaphore p. 228

(٣) Caroline Spurgeon: Shakespear's Imagery and what it tells us p. 5.

(٤) Max Black: Models and Metaphors p. 37

(٥) Ibid P. 37

على أن ريتشاردز يذيب الفارق بـين التشبيه والاستعارة لدرجة الإلغاء عندما وسع من معنى الاستعارة على نحو أصبح معه مصطلح الاستعارة بديلا من مصطلح الصورة ، وسنرى ذلك عندما نناقش العلاقـة بـين الاستعارة والصورة الشعرية فى فصل خاص بذلك .

وفى الحقيقة إنى لا أرى مبررا لعملية الخلط هذه ، بعد أن ذهب هؤلاء أنفسهم بما فيهم معلمهم الأول « أرسطو » مذهب التفريق بين أسلوبين يستخدمان فيه الاستعارة والتشبيه ، فالتشبيه فى رأى « أرسطو » ، و « مرى » وهربرت ريد » أكثر ملاءمة للنثر ، والاستعارة أكثر ملاءمة للشعر ، يقول « مرى » :

« يعد الاستخدام الناجح للاستعارة فى الشعر أكثر جسارة منه فى النثر فوسائل الشاعر فى التحكم ـ وهى إمكانات النغم الداخـلى والإيقاع فى الشعر أكثر ثراء ومرونة فى الشعر منها فى النثر ؛ لأن الشاعـر يخاطب أحاسيسنا ومقدرتنا على معايشة خيالاته وعلى المقارنة . وهى أشياء كلها تحت تصرفه أكثر من الناثر ، ولذلك فنحن سنجازف بذلك التعميم ، ونقول : إن التشبيه الخلاق بطبيعته أكثر مواءمة للنثر من الاستعارة الخلاقة » (١) .

ونراه فى موضع آخر يناقش الأمر نفسه ولكن بأسلوب آخر فيقول :

إن التشبيه بطبيعة أكثر مواءمة للنثر من الاستعارة لأن النثر يمنحنا وقتا لكى نناقش فيه التشبيهات التى ستحمل بتمحيصنا الشديد إدراكات دقيقة وموجهة بينما تختلف بشكل عضوى وظيفة الصورة فى الشعر عنها فى النثر . فالاستعارة فى الشعر تعد فى الأساس وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر بتضاعف كثيرا ما

---

(١) J M. Murry : Metaphor p.p. 231—232

يمكن أن لنصفها به أنها روحية ، ومن النادر أن تتطلب منها الدقةو التحديد(١).

ولعل ارتباط الاستعارة بالشعر على هذا النحو الوثيق مما يوقفنا على الفرق الكبير بينها وبين التشبيه بوصفه صورة شعرية.

بعد هذا الذي ناقشناه نستطيع أن نقول : أن الاستعارة تميزت عن التشبيه على الرغم من أنه مرتكزها وأساسها وتميز الاستعارة عن التشبيه ليس أمراً شكلياً بحتا راجعا إلى مجرد اختلاف صورة كليهما ، إنما هو أمر خاص بفرق ما تحمله كل صورة من معان ، وبفرق ما يمكن أن تؤديه فى التعبير إذا ما استخدمت ، فالأمر إذن خاص بالمعانى وبكيفياتها ، والاستعارة أبلغ وأوجز ، وعلة ذلك أن التشبيه طريق يؤدى إلى الاستعارة وهى مترتبة عليه ، أى أنها تبدأ من حيث ينتهى التشبيه ، فهى إذن فى منزلة أعلى منه ، ومن هنا كان التشبيه أسرع منالا ويمكن للشاعر أن يحظى فيه بنصيب وافر ، وبما لا يمكن أن يتساوى فيه مع الاستعارة إذا أراد إليها قصدا ، فالاستعارة لاتأتى بسهولة إلا إذا تآلف الشاعر مع أفكاره وتجاربه وهدأ مع معانيه وأحاسيسه ، واستطاع بوساطة هذا الفن أن يربط ويوحد ويستعير أشياء لأخرى بينها من التباين والمغايرة ما بين الشرق والغرب من سعة فى البعد واختلاف فى الوجهة ، إنها مهمة صعبة بلا شك تحتاج إلى تأن واستقرار ذهنى ، وحسى ، بل واستقرار جغرافى، وتحتاج إلى دواع فكرية ومثيرات وتأملات عقلية على درجة معينة من الرحابة والعمق ، قلما أتيحت لها الفرصة فى مجتمعات البادية وحياة الصحراء التى لا أثر فيها للتعقيد مما يستدعى

---

(١) جون مدلتون مرى - (الاستعارة) - ص ٤٤ . ترجمة عبد الوهاب المسيرى بمجلة المجلة - ابريل ١٧١

كد الذهن أو إرهاق الفكر فى استخراج المعانى والصور ، وبمعنى آخر لا يوجد فى حياة الصحراء هذه ما يدعو إلى الإغراق فى التخييل والتأمل الفكرى مما يستوجب بدورة التماس ما يواكب ذلك من صور عميقة تحمل فى طياتها ذلك كله مرتبطا بالوجدان والعاطفة والإحساس، فالخيال فيها منتزعة صوره من البيئات ، مرتمل على وجه قلما يخرج عن الإمكان العقلى والتعقل، مستنبط مما يلوح من مشاهد ويعرف من تجارب ، ويتساب فى النفوس من وجدان يرتبط أولا وأخيرا بالبيئة .

إن هذا ما يمكن اتخاذه منطلقا لتفسير كثرة صور التشبيه فى الأدب الجاهلى ، وقلة الصور الاستعارية إذا ما قسناها بصورة ، وهـــو أمر لا يرجع إلى ضحالة أفكار أصحابه ، أو بمعنى آخر لم تقصد أن السبب فى ذلك أن أذهان الجاهليين تقاصرت عن ذلك (أى عن وجود الاستعارة بنفس كم التشبيه) لأن خيالهم الفطرى غير مستعد لذلك ، وعقلهم الطبيعى غير متهيء للقيام به ، ليس هذا مقصودنا ، لأن الأنماط الاستعارية الجـــاهلية ذات البعد الشعورى والفكرى العميق موجودة ، وربما صور منها لا تتوفر لشاعر الحضارة فى العصور المتأخرة ذلك لأن الله لم يخلق أمة فى طبيعتها الفكر الفاحص والخيال العميق ، وأخرى فى طبيعتها الركود والخمود ، والعرب من حيث الفطرة والاستعداد النفسى كغيرهم من أصحاب الحضارات والفكر ، كالفرس ، وكاليونان ، وغاية ما هنالك مـــن فروق أن أمثال هؤلاء تحضروا وكان لهم ملك ذو أنظمة وقـــوانين ومعارف وحياة اجتماعية واستقرار ، إنما الذى نقصده أن حياتهم وأنظمتها مما كان له أثره فى تكوين الأفراد قضت عليهم ألا يذهبوا فى غالب الأحيان فى صوغ المعانى إلى

إزعاج الفكر وحثه على استخراجها من مكان سحيق ، لقد حدث عقولهم بحدود ما فيهم ذات الأشكال والأنماط المحسوسة المحدودة والمألوفة بما عليهم من منظور أو

مسموع أو ملموس أو متحرك ، ومن هنا لا نفهم ظروف العصر وطبيعة الحياة فيه ، ومن هنا أيضا كثر التشبيه كثرة غالبة ولم تمتد الاستعارة بجانبه كذلك .

وخلاصة القول :

الاستعارة تحتاج إلى عاطفة قوية وإثارة وجدانية فهى تخلق مع هوة الوجدان والتهاب الإحساس ، وهذا بدوره يتطلب عمقا ونفاذا وقسوة فى التأمل والتدبر وكلهما عمليات عقلية وتخيلية ، لذلك فعملية الاستعارة تعتمد أساسا على ماتستوجبه صورتها من حاجات العقل والتفكير والتخييل مما يرتبط أصلا بنوع التجربة بالاضافة إلى ذكاء المبدع وقوة ملاحظته للفروق والمشابهات وذوقه الأدبى

ولما كان التشبيه يستحضر الطرفين دون أن يصهرهما صهرا كاملا فى بوتقته كانت عملية الإبداع فى الاستعارة أشق مما يستوجب جهدا ووقتا واستقرارا . إذ إن عملية صهر طرفى التشبيه تكون أكثر اكتمالا فى وعاء الاستعارة فلا نكاد نحس وجود ثنائية بين طرفيها ، نجد أنفسنا أمام صورة تفاعلت جزئياتها حتى أنتجت لنا مادة واحدة متماسكة الأجزاء قوامها واحد فى لون جديد وشكل مغاير لشكل تلك الأجزاء المتميزة المتباينة قبل عملية صهرها كما أن عملية الصهر والربط هذه تزداد حسب نوع الاستعارة نفسها تصريحية كانت أم مكنية ، كما أوضحنا فى الحديث عن الأقسام ، إذ إن جهد العملية الإبداعية يختلف باختلاف الاستعارتين ، فالمكنية تستوجب مزيدا من الاغراق فى التخييل والفكر مما ينتج عنه صورة أكثر تعقيدا وعمقا من الأخرى بحيث يكون إنتاج مزاوجها المنصهرة أصلب وأقوى تماسكا ، وتكون جزئيات المادة الجديدة أكثر تآلفا وأقل تميزا عنها قبل التشكيل الجديد ، وكلما اشتدت الرابطة على هذا النحو كان أثرها أسرع فى دخول

خطيرة الشعور وأقوى تمكنا من النفس والأحاسيس ، ولعل عملية الربط هذه تتوقف على استعداد الأديب وطبعه وذوقه ودرجة ثقافته ورهافة حسه وعمق خياله كما سبق القول بالإضافة إلى حالة إثارته الوجدانية ونشاطه الانفعالى مما يمكن معه أن تمتد سلسلة الروابط وتتعمق فى مظهرها ومرماها إلى حد عظيم من التكوين البعيد والخيال الخلاب ، فتنتج لنا استعارة عميقة الأثر قوية الجذور من النفس ـ هذا ما يمكن أن نقوله عن الفرق بين الاستعارة والتشبيه .

الاستعارة والكناية :

الكناية واد من أودية البلاغة ، وركن من أركان الفصاحة (١) ، عرفت قديما لدى العرب باسم « اللحن » ، فقد روى أن هند بنت أسماء بن خارجة لحنت وهى عند الحجاج فقال لها أتلحنين وأنت شريفة ، وفى بيت قيس ، قالت أما سمعت قول أخى مالك بن أسماء لامرأته الانصارية ، قال وما هو ، قالت قال :ـ

وحديث ألذه هو مما ... ينعت الناعتون يوزن وزنا
منطق صائب وتلحن أحيا ... نا وخير الحديث ما كان لحنا

فقال لها الحجاج ، إنما عنى أخوك اللحن فى القول إذا كنى المحدث عما يريد ولم يعن اللحن فى العربية ، فأصلحى لسانك (٢) .

معنى ذلك أن قول الشاعر وتلحن أحياناً ، لم يرد به اللحن فى الإعراب الذى هو ضد الصواب ، وإنما أراد به الكناية عن الشىء ، والعدول عن الإفصاح عنه على معنى قوله تعالى : (ولتعرفنهم فى لحن القول) .

---

(١) الطراز ـ جـ١ ـ ص ٣٦٤ .
(٢) المرتضى ـ الأمالى ـ جـ١ ـ ص ١١ .

ويقول الشاعر :

لقد وحيت لكم لكيما تفطنوا . . ولحنت لحنا ليس بالمرتاب

وقد قيل : إن اللحن الذى عنى به فى البيت هو الفطنة وسرعة الفهم على ما روى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال : (لعل أحدكم أن يكون ألحن بحجته أى أفطن لها وأغوص عليها (١) .

ومن الكناية قول حسان بن ثابت :

بيض الوجوه كريمة أحسابهم . . شم الأنوف من الطراز الأول

وبيض الوجوه كناية عن نقاء أعراضهم ، وجميل أخلاقهم ، وأفعالهم ، ولم يرد اللون فى الحقيقة ، وأراد حسان بشم الأنوف الكناية عن نزاهتهم وتباعدهم عن دنايا الأمور ورذائلها ، وخص الأنوف بذلك لأن الحية ، والغضب والأنف يكون فيها ، ولم يرد طول أنفهم ، وهذا أشبه بأن يكون مراده ، وقوله من الطراز الأول ، أى أفعالهم أفعال آبائهم وسلفهم وأنهم لم يحدثوا أخلاقا مذمومة لا تشبه أصولهم .

ولكثرة ورودها فى الكلام ودورها فيه استعملت فى اللغة ، والعرف ، والاصطلاح ، فهذه مجار ثلاثة لها .

المجرى الأول : فى لسان « أهل اللغة » : الكناية مصدر كنى يكنى، وكنيته تكنية حسنة (٢) والكناية من الاكتنان وهو الستر ، وأصلها كنانة ، وإنما قلبت النون « يا » هربا من تكرار نونين (٣) ولامها واو وياء ، يقال :

---

(١) السابق - ص ١٧٨ .

(٢) الطراز - جـ١ - ص ٣٦٥ .

(٣) نجم الدين بن الأثير - جوهر الكنز - بتحقيق الدكتور زغلول سلام - ص ١٠٠

كناه بكُنيته، ويكنوه، والكُنية بالأب، والأم، وفلان يُكنى بأبي عبد الله، وفلانة تُكنى بأم فلان، ولا يقال يكنى بعبد الله ولا زينب تُكنى بهند، وإنما هو مقصور على الأب والأم، وفلان كَنِيُّ فلان أي مُكتنى بكنيته، كما يقال سميه «أي مسمى» باسمه، وكنى الرؤيا هي الأمثال التي تكون عند الرؤيا يكنى بها عن أعيان الأمور، وفي حديث «أن للرؤيا كنى» ولها أسماء مكنوها بكناها، واعتبرا بأسمائها (١).

المجرى الثاني: في «عرف اللغة»، الكناية مموه على ما يتكلم به الإنسان، ويريد به غيره، وأنشد الجوهري لأبي زياد:

وإني لأكنو عن قذور بغيرها ... وأعرب أحيانا بها وأصارح

والكِناية بالضم والكسر في فائها، واحدة الكُنى، واشتقاقها من الستر، يقال كنيت الشيء إذا سترته، وإنما أجرى هذا الاسم على هذا النوع من الكلام لأنه يستر معنى ويظهر غيره، فلا جرم سميت كناية، فالعرف متناول للعبارة كما هو واضح (٢).

المجرى الثالث: في مصطلح النظار من علماء البيان، وقد ذكروا في بيان معناها تعريفات كثيرة منها تعريف عبد القاهر الجرجاني (٣). وقد أفسده صاحب الطراز لأمور ثلاثة، والتعريف الثالث ذكره بن سراج المالكي في كتابه «المصباح»، وتقرير ما قاله في ماهية الكناية: «هي ترك التصريح بالشيء إلى مساويه في اللزوم، لينتقل منه إلى الملزوم»، وقد اعتمده صاحب

---

(١) الطراز - ١ - ٣٦٥، ٣٦٦.

(٢) الطراز - ١ - ٣٦٥، ٣٦٦.

(٣) الدلائل ص ٥٢.

الطراز وأيده ، فترك التصريح بالشيء عام فى جميع الأنواع المجازية ، واحترز عن الاستعارة بقوله: إلى مساويه فى اللزوم لينتقل منه إلى الملزوم ، لأن الانتقال فى الكناية هو عن لفظ إلى ما يساويه فى مقصود دلالته بخلاف الاستعارة ، فإن الانتقال فيها ليس إلى المساوى فى الدلالة ، بل إلى المشارك فى بعض المعانى (١) .

والتعريف الثالث : حكاه ابن الأثير عن بعض علماء البيان قائلا : هى اللفظ الدال على الشيء بغير الوضع الحقيقى بوصف جامع بين الكناية والمكنى عنه ، ولصاحب الطراز نظر فى هذا التعريف أيضاً (٢) .

والتعريف الرابع : حكاه ابن الأثير عن بعض الأصوليين ، ولم يعرف قائله ، ومؤداه : « أنها اللفظ الذى يحتمل الدلالة على المعنى وعلى خلافه » ، وقد أفسده صاحب الطراز لأمرين»(٣) .

والتعريف الخامس : قاله ابن الأثير عن نفسه ، وهو كل لفظ دل على معنى يجوز حمله على جانبى الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز ، وهو فاسد عند صاحب الطراز نفسه لأوجه ثلاثة (٤) .

أولها .. لأن ظاهر كلامه معنى يجوز جانبى الحقيقة والمجاز ، يدل على أن المحمول معنى واحد على جهة الحقية والمجاز وهذا خطأ ، فإن المعنى الواحد

---

(١) الطراز - حـ١ - ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

(٢ ، ٣) انظر السابق - ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ .

(٤) الطراز - حـ١ - ٣٧٢ ، المثل السائر - حـ٣ - ٥٢ ، الإتقان - حـ٢ - ٤٨ .

لا يجوز أن يكون حقيقة ومجازا لاجتماع النفي والإثبات فيه ، لأنه يصير حقيقة ليس حقيقة وهو باطل ، بل الحق في الكناية أنهـــا معنيان أحدهما حقيقة ، والآخر مجاز ، وظـاهر كلامه أنها معنى واحد ، لأن قولنـا : « فلا كثير رماد القدر » هو بأصله دال على كثرة الرماد ، وبمجازه على كرم الموصوف لكثرة ضيـافاته .

ثانيهـا .. لأن قوله « بوصف جامع بين الحقيقة والمجـاز » يدخل فيه التشبيه ، فإنه لا بد من اعتبار أمر جامع بخلاف الكناية ، فإنها لا تفتقر إلى ذكر الجامع ، فاعتبار قيد الوصف الجامع يدخلهـا في التشبيه ويخرجهـا عن حقيقتها .

ثالثها .. لأن ما ذكره يبطل بالاستعارة في مثال قولنا « فلان أسد » فإن قولنا : « أسد » كما يدل بحقيقته على السبع ، فهو دال بمجازه على الشجاعة (١) .

والمختـار الصحيح عند العلوي أن يقـال : « هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين حقيقة ومجـاز من غير واسطة ، لا على وجه التصريح» ، ويفسر مراده بهـذه القيود قائلا : فقولنـا اللفظ الدال يحترز به عن التعريض ، فإنه ليس مدلولا عليه بلفظ ، وإنمـا هو مفهوم من جهة الإشارة والفحوى ، وقولنا على معنيين ، يحترز به عما يدل على معنى واحد ، فإنه ليس كناية ويدخل فيه اللفظ المتواطىء كرجل وفرس ، واللفظ المشترك كقولنا : مرء ، وشفق ، فإنهما دالان على معنيين ، وقولنا مختلفين يخرج عنه المتواطىء ، فإن دلالته على أمور متماثلة ، وقولنا : حقيقة ومجاز يحترز به عن اللفظ المشترك ، فإن دلالته على

---

(١) الطراز - ١ - ٣٧٦ .

ما يدل عليه من المعانى على جهة الحقيقة لا غير ، وقولنا : من غير واسطة يحترز به عن التشبيه ، فإنه لا بد فيه من أداة التشبيه ، إما ظاهرة ، وإما مضمرة ، وقولنا : لا على جهة التصريح يحترز به عن الاستعارة ، فإن دلالتها على ما تدل عليه من جهة صريحهـا ، إما من غير قرينة كدلالة الأسد على الحيوان ، وإما مع القرينة كدلالة الأسد على الشجاع ، فكلاهما مفهوم من جهة التصريح بخلاف الكناية فإن الجماع ليس صريحا من قوله تعالى : « فأتوا حرثكم » وإنما هو مفهوم على جهة التبع كما دلت عليه بحقيقتها ، فهذا هو الحد الصالح لتقرير ماهية الكناية(١) .

ويوضح العلوى تعريفه متحدثاً عن الفرق بين الكناية والاستعارة قائلا (٢) : إذا قلت جاءنى الأسد ، ورأيت أسداً ، فهذا وما شاكله تجوز بالاستعارة ، فأنت إذا أطلقته فالمراد به حقيقته وهو السبع ، فلا يحتاج فيه إلى قرينة ، وإذا أردت به شجاعا ، فأنت تحتاج فيه إلى قرينة فهما بالحقيقة وصفان أحدهما مجاز ، والآخر حقيقة ، فمتى أفاد الحقيقة فإنه لا يفيد المجاز ، ومتى أفاد المجاز فإنه لا يفيد الحقيقة بخلاف الكناية ، فإنها إذا أطلقت فالمعنيان ، أعنى الحقيقة والمجاز مفهومان معا عند إطلاقها ، ومثالها قولنا : « فلان كثير رماد القدر » ، فإنك قد هذه الألفـاظ فى معانيها الأصلية ، وغرضك فى إفادة كونه كثير رماد القدر أفادت معنى آخر يلزمه ، وهو الكرم ، وهكذا فى قوله تعالى : « أو لامستم النساء » فإنك قد أفدت به موضوعه اللغوى بالأصالة ، لكنه قصد به معنى آخر وهو الجماع ، فهما مفهومان

---

(١) الطراز - ١ - ٣٧٣ ، ٣٧٥ .

(٢) السابق - ٢٧٦ - ٢٧٧ .

عند الإطلاق . لكن أحدهما حقيقة والآخر مجاز كما قررنا ، فقد وضح الفرق بينهما بما أشرنا إليه .

نعم هذا هو الرأى الذى غرر بالرازى حتى أبطل كون الكناية مجازا ، فإنه لما كان معناها اللغوى مفهوما عند استعمال كونها مجازا فى غيره أبطل مجازهـا وظن أن كون معناها اللغوى مفهوما عند استعمالها فى مجازها يزيل كونها مستعملة فى المجاز ، وليس الأمر كما زعمه ، بل هما مفهومان معا . فأما ابن الأثير فهو إن قال : إن الكناية من باب الاستعارة فهو بذلك أحسن حالا من الرازى الذى أخرج الكناية عن حد المجاز وحكمه ، لأنه بقوله هذا لم يخرجها عن حد المجاز وحكمه ، لأن الاستعارة من باب المجاز ، فكما أن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له ، فهكذا حال الكناية ، فأنها لاتكون الا حيث يكون ذكر المكنى عنه مطويا فيه ، فإذن حاصل الكلام فى الكناية أنه يتجاذبها أصلان ثم ذانك الأصلان يستحيل فيهما أن يكونا حقيقتين، لأن ذلك هو اللفظ المشترك وباطل أن يكونا مجازين ، لأن المجاز فرع على الحقيقة كما سبق القول ، وإذا كان فرعا على الحقيقة نقل عنها ، فإنها لاتنزل إلا على تلك الصورة المنقولة بعينها من غير زيادة ، فكما أن المجاز نفسه له حقيقتان ، فهكذا حـال المجازين لا يصدران عن حقيقة واحدة ، فإذا بطل هذان القسمان لم يبق إلا أنه يتجاذبها حقيقة ومجاز، وهذا هو مطلوبنا (١) .

وعلى هذا فقد عد العلوى الكناية من أنواع المجاز (٢) ، وكثير من علماء البيان متفقون على هذا الرأى ، فهناك « ابن الأثير » ، وقد أوردنا تعريفه ، والذى

---

(١) الطراز - حـ١ ص ٣٧٨

(٢ ، ٣) السابق - ص ٣٧٥ .

رأى فيه أن الكناية جزء من الاستعارة ، وهناك « الزمخشرى » الذى عرفها بقوله : « أن تذكر الشىء بغير لفظه الموضوع له ، كقولك طويل النجاد لطول القامة ، وكثير الرماد للمضياف ، وفى شروح التلخيص أن تعريف الزمخشرى للكناية على هذا النحو يعد تصريحا منه بأن الكناية عنده من المجاز ، هذا فضلا على أنه كثيرا ما يرد قوله فيما يعتبر كناية عنده ،(مجاز عن كذا) ، يقول فى قوله تعالى : « وقالت يد الله مغلولة ، غلت أيديهم ولعنوا بما قالوا ، بل يداه مبسوطتان »(١) ، وغل اليد وبسطها مجاز عن البخل والجود(٢) ، ويقول فى الآية : « واتخذ الله ابراهيم خليلا » مجاز عن اصطفائه واختصاصه بكرامة تشبه كرامة الخليل عند خليله . (٣)

إلا أن فخر الدين الرازى أنكر كون الكناية مجازا وجعلها من باب الحقيقة(٤)، إذ زعم أن الكناية عبارة عن أن تذكر لفظة وتفيد بمعناها معنى ثانيا هو المقصود ، « وإذا كنت تفيد المقصود بمعنى اللفظ وجب أن يكون معناه معتبرا فإ نقلت اللفظة عن موضوعها فلا يكون مجازا » ، ومثاله على زعمه أنك إذا قلت: « كثير رماد القدر » فأنت تريد أن تجعل حقيقة كثرة الرماد دليلا على كونه جوادا فأنت قد استعملت هذه الألفاظ فى معانيها الأصلية ، وغرضك فى إفادة كونه كثير الرماد معنى ثانيا يلزم الأول وهو الجود ، وإذا وجب فى الكناية اعتبار

---

(١) الكشاف - حـ١ - ٦٢٧ (المائدة - ٦٧) .

(٢) الكشاف - حـ١ - ٦٢٧

(٣) السابق - ٥٦٦ .

(٤) الرازى : نهاية الإيجاز - ١٠٣ ، ١٠٤ .

(وانظر الإشارة الى الإيجاز - ٣٨٥) .

معناها الأصلى لم تكن مجازا أصلا (١) .

وقد أفسد العلوى هذا الرأى لأمرين ، أما أولا ؛ فلأن حقيقة المجاز مادل على معنى خلاف مادل عليه بأصل وضعه ، ففى قوله تعالى : « أو لامستم النساء» فإن الحقيقة فى الملامسة هو مماسة الجسد للجسد ، ودلالة المماسة على الجماع ليس بأصل الوضع ، وهذه هى فائدة المجاز . وأما ثانيا : فلأن الكناية قد دلت على معناها اللغوى الذى وضعت من أجله ، فبعد ذلك لا يخلو حالها ، إما أن تدل معنى مخالف لما دلت علية بالوضع أم لا ، فإن لم تدل فلا معنى للكناية وإن دلت عليه وجب القول بكونه مجازاً ، لما كان مخالفا لما دلت عليه بالوضع ، والعجب من الرازى حيث أنكر كون الكناية مجازا ، واعترف بكون الاستعارة مجازا ، وهما سيان فى أن كل واحد منهما دال على معنى يخالف مادل عليه بأصل وضعه (٢) .

نستطيع بعد هذا التحقيق أن نقول : إن التفرقة بين الاستعارة والكناية تقع من أوجه ثلاثة فيما ذهب اليه ابن الأثير (٣) :

أولا : أن الكناية جزء من الاستعارة ، فإن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له ، وكذلك الكناية فإنها لاتكون إلا بحيث يطوى ذكر المكنى عنه ، ونسبتها إلى الاستعارة نسبة خاص إلى عام ، فكل كناية استعارة وليس كل استعارة كناية (٤) .

---

(١) نهاية الإيجاز ـ ١٠٣ .

(٢) الطراز ـ حـ١ ـ ٣٧٦ .

(٣) المثل السائر ـ حـ٣ ـ ص ١٨٠ .

(٤) انظر جوهر الكنز لنجم الدين بن الأثير بتحقيق د. زغلول سلام ـ ص ١٠١

ثانيها : أن الكناية يتجاذبها أصلان ، حقيقة ومجاز ، وتكون دالة عليهما معا عند الإطلاق بخلاف الاستعارة فإن لفظ الأسد يستعمل فى السبع فيكون دالا عليه ، ثم يستعمل فى الشجاع فيكون دالا عليه ، أى أنها لا تكون إلا مجازا ، فأما الكناية ، فهى دالة على المعنيين ، الحقيقة والمجاز معا عند الإطلاق بخلاف الاستعارة .

ثالثها : هو أن لفظ الاستعارة صريح ، والصريح هو ما دل عليه ظاهر لفظه ودلالتها على ما تدل عليه من الحقيقة والمجاز على جهة التصريح بخلاف الكناية فإن دلالتها على معناها المجازى ليس من جهة التصريح ، بل من جهة الكناية لأنها عدول عن ظاهر اللفظ ، فقد افترقا من هذه الأوجه كما رأينا ، فوجب القضاء بكون حقيقة أحدهما مخالفة لحقيقة الأخرى لايقال فعلى أى وجه يكون التعويل فى اشتقاق اسم الكناية ، هل يكون من الشعر ، أو يكون اشتقاقها من الكنية ، لأنا نقول : الأمران محتملان فيها ، أما اشتقاقها من السّتر ؛ فهو ظاهر لأن المجاز مستور بالحقيقة ، حتى يظهر بالقرينة ، فالحقيقة ظاهرة والمجاز خفى وأما اشتقاقها من الكنية فهو ممكن أيضا ، لأن الرجل إذا كان اسمه محمدا فهو كالحقيقة فى حقه ، لأنه هـــو الموضوع بإزائه أولا ، وأما قولنا : أبو عبد الله فإنه أمر طارىء بعد جرى محمد عليه ، لأنه كأنهم لا يطلقونه عليه إلا بعد أن صار أن يقال له عبد الله حقيقة ، أو تفاؤلا ، فلهذا قلنا : بأنه كنية لما كان موضحا للاسم وكاشفا عنه فهما كما ترى صالحان للاشتقاق (١) .

ولقد لخص السكاكى الكلام فى الحقيقة والمجاز والكناية ، فى أن الكلمة إذا استعملت ، إما أن يراد معناها وحده ، وهنا هو الحقيقة ، التى تستغنى بالإفادة

---

(١) المثل السائر – جـ٣ – ص ١٨٠ ومابعدها .

بالنفس عن الغير ، وإما أن يراد غير معناها وحده ؛ وهذا هو المجاز ، وهو يفتقر إلى نصب دلالة مانعة عن إرادة معنى الكلمة ، وإما أن يراد معناهاوغير معناها معا ، وهذا هو الكناية ولابد فيها من دلالة حال ، والحقيقة فى المفرد والكناية تشتركان فى كونهما حقيقتين ، وتفترقان فى التصريح وعدم التصريح وغير معناها فى المجاز إما أن يقدر قائما مقام معناها بواسطة المبالغة فى التشبيه أو لا يقدر ، والأول هو الاستعارة والثانى هو المجاز المرسل (١) .

هذه هى خلاصة أقوال القدامى فى الكناية وهى جميعا تعدها جامعة بين الحقيقة والمجاز ، ولكن إذا نظرنا فى أقسام الكناية وجدناها إما أن تكون ألفاظا تعبر عن أوصاف معينة بطريقة غير مباشرة مثل قوله تعالى : (وبلغت القلوب الحناجر) للدلالة على الكرب وإما أن تكون ألفاظا تعبر عن ذات تعبيرا غير مباشرمثلقوله تعالى : (القارعة ما القارعة) للدلالة علىالساعة أو يوم القيامة ، وإما أن تكون ألفاظا لاتتناول وصفا ولا ذاتا بل نسبة الوصف إلى الذات بصورة غير مباشرة ، كقوله تعالى : (وكل إنسان ألزمناه طائره فىعنقه) وهذه الأقسام جميعها لم يخرج فيها اللفظ عن معناه الحقيقى إلى معنى مجازى ولاشبهة فىذلك بالنسبة للقسمين الأولين، أما القسم الثالث ففيه بعض الالتباس ولكن ضابط ذلك عدم وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقى .

وللكناية من الأثر والقصد ما للتشبيه والاستعارة ، فمن ذلك البلاغة والمبالغة نحو قوله تعالى : « أو من ينشأ فى الحلية وهو فى الخصام غير مبين » كنى عن النساء بأنهن ينشأن فى الترفه والتزين الشاغل عن النظر فى الأمور ودقيق المعانى والقدرة على مواجهة الصعاب، بل يعرفن همهن للتجميل والولع بكل ما هو لافت وجاذب للأنظار ، ولو أنه عبر بلفظ النساء لم تشعر بشىء من قوة البلاغة

(١) مفتاح العلوم ـ ص ١٩٦ .

وشدة المبالغة (١) .

ويقول الزمخشري في قوله تعالى : « إنّ الذين كفروا بعد إيمانهم ثم ازدادوا كفرا لن تقبل توبتهم » (٢) ، كنى عن (الموت على الكفر) بامتناع قبول التوبة ، والفائدة في هذه الكناية جلية ، وهي التغليظ في شأن أولئك الفريق من الكفار ، وإبرازحالهم في صورة اليائسين من الرحمة التي هي أغلظ الأحوال وأشدها ألا ترى أن الموت على الكفر انما يخاف من أجل اليأس من الرحمة (٣) ، لذلك فالأسلوب الكنائي يجدد الفكر ومثير للذوق الأدبي ، وبقليل من التذوق الفني لهذا الأسلوب يمكن أن يقوم بدورخطير في رسم الصورة الأدبية ، وهذا مظهر من مظاهر البلاغة ، لايصل إليه إلا من لطف طبعه وصفت قريحته ، ولكن ما السر في بلاغته هذه ؟ لقد ذهب معظم البلاغيين إلى أن ذلك يرجع إلى أنه يعطينا الحقيقة مصحوبة بدليلها . هذا ، ويرى الدكتور حفني شرف أن كثيرا من هؤلاء حين ذهبوا باحثين في الأسلوب الكنائي ، حادوا عن الجادة ، وركبوا متن المنطق فطمسوا جماله وأزالوا لطفه ، وذلك لأنهم حصروه في ذكر الشيء مصحوبا بالدليل المادي عليه ، وهذا تقوية وتوكيد » (٤) .

والحقيقة أن جماله لايتأتى بهذا الحصر أيا كان لونه ، فالأسلوب الكنائي ما هو إلا تغليف للمعنى المقصود بستار شفاف ، ليكشف عنه الذهن الواعي بفضل التأمل لسرمن الأسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جماله

---

(١) الإتقان - ج٢ - ٤٧ .
(٢) آل عمران - ٩٠ .
(٣) الكشاف - ج١ - ٢٤٧ .
(٤) د. حفني شرف : التصوير البياني - ٢٣٧ .

من ذلك أيضا قصد الاختصار ، كالكناية عن ألفاظ متعددة بلفظ (فعل) ومنها قوله تعالى (١) : (وإن كنتم فى ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله ، وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين . فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التى وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين » .

يقول الزمخشرى فى الآية (٢) : « لم عبر عن الإتيان بالفعل ؟ وأى فائدة فى تركه إليه ؟ ، ويجيب : لأنه فعل من الأفعال ، تقول أتيت فلانا ، فيقال لك نعم ما فعلت .

والفائدة فيه أنه جار مجرى الكناية التى تعطيك اختصارا ووجازة تغنيك عن طول المكنى عنه ، ألا ترى أن الرجل يقول : ضربت زيدا فى موضع كذا على صفة كذا ، وشتمته ونكلت به ، فتقول له بئسما فعلت ، ولو ذكرت ما أثبته عنه لطال عليك ، وكذلك لو لم يعدل عن لفظ الإتيان إلى لفظ الفعل لاستطيل أن يقال فإن لم تأتوا بسورة من مثله .

ويمكن أيضا أن نلحظ الإيجاز ودلالة الكلمة الواحدة على عدة معان يحتاج كل معنى فيها إلى التعبير عنه بلفظ خاص ، والاستعاضة عن هذا التطويل بلفظ الكناية الذى يحمل فى طياته العديد من المعانى ، نلحظ ذلك فيما جاء فى قول إحدى النسوة فى حديث أم زرع :

« زوجى رفيع العماد ، طويل النجاد ، عظيم الرماد ، قريب البيت من الناد) ، وكنت برفعة عماده عن شرفه ومنزلته ، لأن رفع العماد يلازم الشرف

---

(١) البقرة - ٢٣ - ٢٤ .

(٢) الكشاف - حـ ١ - ص ٢٤٧ ، الإتقان : حـ ٢ - ص ٥٧ .

غالبا ، وكنت عن طول قامته بطول نجاد سيفه ، لأن من طالت قامته طال نجاد سيفه، وكنت بعظم رماده عن كثرة ضيفانه ، وطعامه ، لأن الرماد لا يعظم إلا عن كثرة الطبخ ، والإحراق للحطب الكثير ، وكنت بقرب بيته من المجلس عن كرمه ، لأن البخلاء كانوا يبعدون بيوتهم عن المجلس كيلا يستتبعون الأضياف منه ، فذكرت هنا المعانى الأصلية وأرادت ما يلزم فيها من رفعة المكانة وطول القامة ، وكرم الضيافـــة ، فاستعملت المعنى الحقيقى وأرادت المعنى المجازى والتعبير هنا يبيح الجمع بين المعنيين ، فما المانع أن يكون الرجل الممدوح بعلو المكانة رفيع العماد فى الوقت نفسه ، والموصوف بطول القامة طويل النجاد حقيقة ، والمنعوت بالكرم وحسن الضيافة عظيم الرماد قريب النار من موضع اشتعال النار بالفعل ، و فليس ثمة إذن ما يمنع من استعمال اللفظ فى حقيقته ومجازه ، وإلى ذلك ذهب كثـــير من العلماء ، منهم الشافعى وأبو بكر عبد القاهر الجرجانى ، وعبد الجبـــار ، وأبو على الجبائى ، والغزالى ، وسائر المعتزلة (١) .

وفى الحقيقة انى لا أرى هـذا الاختصار الا لأن الكناية فى أغلب صورها تمثل للذهن المعنى المجرد بصـــورة جزئياته المحسوسة ، فيدرك من ثم المعنى المقصود على أخصر طريق وبوضوح وسرعة من غير استكراه ولا عسر، وشتان فى الاقتصاد بين صورة تصور لك كما هى فتدركها وصورة تتكلف من ذات نفسك تخيلها أولا وإدراكها ثانيا ، ثم إن ابراز المعنى المجرد فى صورة محسوسة يترك أثرا فى النفس مما يؤكد هـذا المعنى ، ولقد صدق جبر ضومط فى كتابه

---

(١) ابن أبى الإصبع المصرى - تحرير التحبير - ص ٢٠٨ ، الشروح - حـ ٤ - ٢٣٩ ومابعدها .

« فلسفة البلاغة » حين قال : اعلم أن المعانى الكلية العامة مستنتجة من الجزئيات المحسوسة ومجردة عنها ، وهذه المعانى المجردة لايدركها العقل واضحة إلا إذا صور لنفسه محسوسات جزئية تكفى عنده لانتزاع صورة مجردة (١).

ثم إن إبراز الكناية للمعانى المعقولة فى صورة المحسوسات يكشف عن معانيها ، ويوضحها ، ويحدث انفعال الإعجاب ، والإعجاب باعتباره انفعالاً تعجز اللغة العادية عن تصويره ، لأنها وضعت بإزاء الأفكار لتعبر عن هذا العقل الهادى المحدود ، أما الانفعال فهو قوة تعوزها لغة خاصة وهى التى يحتال لها الأديب فيؤلفها مستعينا بالخيال ووسائل العبارة عنه من تشبيه واستعارة وكناية وحسن تعليل لتكون ملائمة لما تؤدى من روعة وسخط وحب وما إلى ذلك (٢) .

الكناية اذن أبلغ من التصريح ، وأجمل من الإفصاح ، وعبد القاهر يرى أنه ليس معنى ذلك إذا كنيت عن المعنى زدت فى ذاته ، بل المعنى أنك زدت فى إثباته فجعلته أبلغ وأكد وأشد (٣) .

والسبب فى أن للإثبات بالكناية مزية لاتكون للتصريح أن كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة بإثبات دليلها ، وإيجابها بما هو شاهد فى وجودها أكد وأبلغ فى الدعوى من أن تجىء إليها فتثبتها هكذا ساذجا غفلا وذلك أنك لاتدعى شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف بحيث لايشك فيه ولايظن بالمخبر التجوز أو الغلط .

(١) جبر ضومط — فلسفة البلاغة — ص ٩٩ .
(٢) أحمد الشايب — الأسلوب — ص ٥١ .
(٣) الدلائل — ص ٥٨ .

ويلخص بدر الدين بن مالك فى المصباح أثر الكناية وفوائدها قائلا ، إنما يعدل عن الصرائح إلى الكناية لنكتة كالإيضاح أو بيان حال الموصوف أو مقدار حاله والقصد إلى المدح أو الذم أو الاختصار أو الستر أو الصيانة أو التعمية والإلغاز والتعبير عن الصعب بالسهل وعن المعنى القبيح باللفظ الحسن (١) .

و منتهى العبارة السابقة يشير بالإضافة إلى ما أبنا عنه عما تتفق فيه الكناية مع الاستعارة فى الأثر والقصد ، يشير الى أن من الأسباب التى تدعونا للتعبير بالأسلوب الكنائى بدلا من الأسلوب الصريح أن الأسلوب الكنائى يستعمل أحيانا للستر والخفاء فى المعانى التى يجمل إخفاؤها ، وعدم التصريح بها لمنافاتها الذوق السليم على ألا يؤدى هذا الخفاء والستر إلى التعمية والتعقيد وهذا مما لاتخفى بلاغته وحسن الإشارة فيه (٢) .

ومن أمثلة ذلك كنايته تعالى عن الجماع بالملامسة والمباشرة والإفضاء والرفث والدخول والسر فى قوله جل شأنه : « ولكن لاتواعدوهن سرا » (٣)

وأخرج ابن أبى حاتم عن ابن عباس، قال : المباشرة الجماع ولكن الله يكنى وأخرج عنه قال : أن الله كريم يكنى ما شاء ، وأن الرفث هو الجماع وكنى عن طلبه بالمراودة فى قوله : « وراودته التى هى فى بيتها عن نفسه » ، وعن البول

---

(١) الإتقان - حـ١ - ٤٧ ، ابن أبى الأصبع المصرى : تحرير التحبير - ص ١٤٣ ، التنوخى فى الأقصى القريب - ص ٧٢ ، ابن أبى الإصبع المصرى : بديع القرآن - ص ٥٣ .

(٢) الصاحبى - ص ٢١٩ .

(٣) البقرة - ٢٣٥ .

أو نحوه بالغائط فى قوله عز اسمه : « أو جاء أحد منكم من الغائط » (١) وأصله المكان المطمئن من الأرض ، وكنى عن قضاء الحاجة بأكل الطعام فى قوله فى مريم وابنها « كانا يأكلان الطعام» (٢) ، لأن الحدث ملازم أكل الطعام (٣).

كما أن فى الكناية الرمز والإيماء والإيحاء ولطافة المعنى قال تعالى: «فلولا ألقى عليه أسورة من ذهب» (٤) ،قال الزمخشرى فى الآية الكريمة أراد بإلقاء الأسورة عليه إلقاء مقاليد الملك لأنهم كانوا إذا أرادوا تسويد الرجل سوروه بسوار ، وطوقوه بطوق من ذهب (٥) .

ثم إن هذا الأسلوب يسهم فى تحسين اللفظ كقوله تعالى : «كأنهن بيض مكنون»(٦) فإن العرب كانت عادتها الكناية عن حرائر النساء بالبيض ، قال امرؤ القيس:-

وبيضة خدر لا يرام خباؤها .·. تمتعت عن لهو بها غير معجل

ومن الكناية الحسنة قوله أيضا : -

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا .·. ورضت فذلت صعبة أى إذلال (٧)

وقولـــه (٨) :

---

(١) المائدة - ٦ .

(٢) المائدة ٧٥ .

(٣) الإتقان - جـ٢ - ص٤٧ ، ٤٨ .

(٤) الزخرف - ص ٥٣ .

(٥) الكشاف - جـ٣ - ٤٩٣ .

(٦) الصافات - ص ٤٩ .

(٧) الطراز - جـ١ - ص٣٥٣ ، ٣٩٣ .

(٨) ديوانه (ط دار المعارف) - ص ١٧ - بيت رقم ٥٠.

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها   تنوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

يصف بهذا فتاته المرفهة، فأتى بما يدل حقا على هذا التنعم والترفة، فذكر أن المسك المفتوت يظل الى الضحى فوق سريرها، وأنها لاتغادر الفراش، حتى هذا الوقت، ولو أنه عبر عن ذلك صراحة، فقال: هى مرفهة أو منعمة لما كان لذلك تأثير فى النفس، إن نظرة فاحصة ترينا الفرق شاسعا بين الأسلوبين، إنه الفرق بين الطبيعة السلسة الصافية، الشاعرية، والأخرى العادية التى لاتلفت نظرا ولا يقام لها وزن.

ومنها قول عنتره فى فخره واعتزازه بنفسه فى ميدان القتال:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه ∴ ليس الكريم على القنا بمحرم(١)

وقول لبيد فى ذكر الموت

وكل أناس سوف تدخل بينهم ∴ دويهية تصفر الأنامل(٢)

وقول النابغة فى رفاهية الغساسنة وعفتهم :—

رقاق النعال طيب حجزاتهم   يحيون بالريحان يوم السباسب(٣)

---

(١) من معلقته، ديوانه ط (بيروت) - ١٩٦٨ - ص ١٩٦٢، الأقصى القريب للتنوخى ٧٢.

(٢) ديوانه - ط الكويت - ١٩٦٢ بتحقيق إحسان عباس - ص ٢٥٦

(٣) ديوانه - ط بيروت - ١٩٦٣ ص ١٢ بيت رقم - ٢٥.

وفى قوله السابق نعالهم رقيقة أى مترفون لا يمشون على أرجلهم - الحجزات الواحدة حجزة: موضع التكة من السراويل، وطيبها كناية عن العفة، ويوم السباسب الأحد السابق لأحد الفصح عند النصارى.

وقوله يصف يوم الحرب وشدة هولة وكربـــه (١) :

تبدو كواكبه والشمس طالعـــة لا النور نور ولا الإظلام إظلام

أما صورة الأعشى الكنائية ففيها دقة، وابداع، يقول فى سرعة ناقته عند الظهيرة :-

بحلالة سرح كأن بغرزهـــا هرأ إذا انتعل المطى ظلالها (٢)

والكناية غير ماتدل عليه من وضوح أو إيجاز أو غيرذلك ، دلالتها على التعظيم كقول زياد الأعجم المشهور : (٣)

إن السماحة والمروءة والندى فى قبة ضربت على ابن الحشرج

أراد أن يقول: إن السماحة والمروءة والندى مجموعة فيه، أومقصورة عليه، أومختصة به ، لكنه عدل الى ماهو أدق من ذلك، وأدخل الاعجاب والمرح فجعلها فى قبة ، وكنى بها عن كونه فيها ، وأنه متمكن فى الندى ، منسدل عليه كالقبة المضروبة على كل ماتحويـــه .

وحديثا نشأ فى إسراف البر ناسيين فى الوضوح والصراحة والتعيين والتبيين ، رد الفعل الذى نشأت عنه الطريقة الرمزية ، وهى تدعو الى التعبير بالايماء ، والإيحاء ، والتكنية ، والاستعارة ، والهمس ، لتدع للقارىء نصيبا إيجابيا فى تكميل الصورة وتوضيح الفكرة ، وتقوية العاطفة بما تضيفه الى المعانى من توليد الفكر وتجديد الشعـــور .

---

(١) ديوان النابغة - ط بيروت ١٩٦٣ - ص ١٠٥ ، العقد الفريد - ج١ - ١١١

(٢) ديوان الأعشى ميمون بن قيس - ص ٢٢ .

(٣) عبد الرحيم بن أحمد العباسى - معاهد التنصيص - ص ١٧٣ .

ونحن إذا أردنا أن نتتبع مظاهر الحسن والبلاغة لتتبعناها فى أقسامهـــا المتعددة وصورها الكثيرة مما هو خارج عن دائرة استقصائنا ودرسنا ، ولعل ماذكرناه مما تتفق فيه الكناية الاستعارة من أبواب البلاغة ، وما أوضحناه من أوجه شبه وخــــلاف فى مبنى ومعنى كل منها طرف يلقى بعض الضوء على مايستوجبه درس العلاقة بين الكناية والاستعاره بوصفها صورة من صور الاستعارة ووجها من وجوهها - فيما ذهب إليه بعض البلاغيين القدامى - وتلتقى معها فى كثير من مميزاتها وخصائصهـــا .

الباب الثاني

الاستعارة وقضايا النقد الأدبـــى

الفصل الأول : الاستعارة والصورة الشعرية .

الفصل الثانى . الاستعارة والخيـــال .

الفصل الثالث . قيمة الاستعـــارة .

الفصل الأول

الاستعارة والصورة الشعرية

هل الشعر بوزنه وقافيته فقط، أم بما يحمل من معان وفكر حياتيه؟ —

لقد وقف ناقد مثل الجاحظ ليجيب عن هذه التساؤلات، وذلك عندما رأى أن رواة اللغة يشايعون المعنى ويحفلون به، ولم يلتفتوا إلى جمال الصياغة وحسن العبارة، وعلى رأسهم أبو عمرو الشيباني، الذي نعى عليه أبو عثمان استحسانه لمعنى بيتين هما:

لا تحسبن الموت موت البلى ... فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا ... أفظع من ذاك لذل السؤال

بقوله:

«وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي، والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج، وجنس من التصوير»(1).

ويقول في ذلك أيضا:

«ورأيت عامتهم -يعني الكتاب- قد طالت مشاهدتي لهم لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والديباجة

---

(1) الجاحظ ـ الحيوان ح ٣ ـ ص ١٣١ - ١٣٢.

الكريمة ، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له ماء ورونق»(١).

إذن فالجاحظ كان يقصد إلى الصورة الأدبية من خلال عنايته بالصياغة، والنقاد الأول جعلوا كالمواضعة بينهم أن يقولوا اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصه التي حدثت فيـه .

على أن كثيرا ممن نادوا بتقديم المعنى على اللفظ لم يهملوا الألفاظ ولم يغضوا من شأنها ، بل جعلوها كالمعارض ، «وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فيه ، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه » (٢) .

إذن عنى الجاحظ بالصياغة وكان قصده إلى اللفظ قصدا إلى الصورة والمعرض الذى يتجلى فيه المعنى ، فالتصوير إذن فى رأيه عنصر مهم من عناصر الشاعرية، وهو رأى للجاحظ يقترب مما يراه النقد الحديث من أن الصورة هى ما يبقى فى كل شعر ، وكل قصيد هى فى ذاتها صورة ، فالاتجاهات تأتى وتذهب ، واللغة تتغير وأنماط الوزن تتبدل، ولكن الاستعارة تبقى إذ هى مبدأ الحياة فى الشعر وهى المحك الرئيسى للشـــاعر»(٣).

ولم يكن رأى الجاحظ فى قيمه التعبير بالصورة رأيا فرديا، وإنما كان اتجاها غالبا شايعه عليه فريق كبير من النقاد الذين حفلوا بالصياغة سواء أكانوا ممن ساووا بينها وبين المعنى كابن قتيبة ، أم ممن فضلوا الصياغة على المعنى كابن سنان وابن خلدون أو ممن مزجوا الأمرين فى بوتقة فنية تظهرهما معا فى نظم واحد كعبد القاهر الجرجانى.

---

(١) الجاحظ ـ البيان والتبيين ـ (جـ٤ ط١) ـ ٢٤

(٢) ابن طباطبا ـ عيار الشعر ـ ص ١١، ١٧، ١٨ .

(٣) (C.D. Lewis) The poetic Image-p, 17

وإذا ذهبنا الى «ابن طباطبا» فى كتابه «عيار الشعر» ، وجدنا كلمة (صورة) تتردد فى خلال حديثه الطويل عن التشبيه وأقسامه ، ولذلك فقد ارتبـــط فهمه الصورة بما يعقده الشعراء من مشابهات بين الأشياء فى هيئاتها التى عليها أو فى معانيها أو ألوانها أو حركاتها أو غير ذلك ، يقـــول :

«وأحسن التشبيهات ما إذا انعكس لم ينتقض، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى وربما أشبه الشىء الشىء صورة وخالفه وربما أشبهه معنى وخالفه صورة ، وربما قاربه وداناه أو أشبهه مجازا لا حقيقة»(١)

معنى ذلك أن ابن طباطبا أطلق لفظ صورة وأراد بها الشكل الحسى الذى تحدثه الارتباطات التى تقوم بين الأشياء ، ولقد استشهد بما وصفته العرب وشبهت بعضه ببعض فما أدركه عيانا كثير لا يحصى عدده. والأمر لا يقتصر فى نظره على التشبيهات الصريحة التى يكون طرفا التشبيه فيها بائنين ، ولكن الصورة شملت أيضـــا عنده المشابهات المجازية ، أو بمعنى آخر شملت المجاز الاستعارى الذى يعتمد على علاقة المشابهة ، لا يدلنا على ذلك ما ورد فى قوله السابق وحسب ، وإنما يدلنا عليه أيضا ما طرحه لنا من أمثلة الشعر الجاهلى التى شملت التشبيه والاستعارة وإن كان لم يفرق بينهما فى شواهـــده .

وقد تختلف العبارة عن الصور والهيئات والمعانى باختلاف الأحاسيس والطبائع وبقدر ما نجد تحتها من معان مخبأة «فإذا اتفق لك فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعاً من

---

(١) ابن طباطبا ـ عيار الشعر ـ ص ١٠ ، ٢١ .

أن يلفظـــوا بكلام لامعنى تحته» (١) .

وخلاصة فهم ابن طباطبا للصورة أنه فهمها فى إطار التشبيه ، واقتصر فهمه بالنسبة لها على الجانب الحسى ، أما صورة المعنى عنده فقد رأينا حديثه عنها غير مباشر بل يكاد يكون بعيدا ، عندما يقول : « وهناك تشبيه الشيء بالشيء معنى لاصورة وورود أمثلة عديدة لذلك» (٢)،وهذا هو الفارق الذى نجده بينه وبين رجل كالجاحظ الذى تحدث عن صورة المعنى كـكل باسم الصياغة ، ولو أن ابن طباطبا توسع بعض الشيء فى حديثه من مسألة ارتباط الطبائع والاحاسيس بالعبارات والتشبيهات لأدرك قيمة التعبير بالصورة التى باختلاف المواقف والمواضع ولفهم أن الصورة ليست فى مجرد الشكل الحسى وإنما هى فى العرض وطريقة العبارة وهذه المهمة هى التى تولاها من جاءوا بعـــده .

وعبد القاهر على نحو خاص اهتم بهذه القضية وجلا جوانبها ، ولم يكن لمـن أتوا بعده إضافة أو جديد ، فقد أبان أن مفهوم الصورة هو التعبير المحسوس فى مقابل المعرفة الذهنية،وبذلك نعد عبد القاهر أول من تعهدوا بذرة المذهب التصويرى حتى نمت شجرته وآتت أكلها .. وذلك حيث يقول :

«فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق سامعين وتروعهم والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم شبيه بما يقع فى أنفس الناظرين إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق ، بالنقش ، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر

---

(١) السابق ص ١١ .

(٢) انظر ـ عيار الشعر ـ ص ٣٢ ، ٣٤ .

مكانه ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور » (١) .

ويقول : «اعلم أن قولنا «الصورة» إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من انسان وفرس من فرس بخصوصية تكون فى صورة هذا وتكون فى صورة ذاك وكذلك كان الأمر فى المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم ، وسوار من سوار بذلك ثم وجدنا بين المعنى فى أحد البيتين وبينه فى الآخر بينونة فى عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : المعنى فى هذا صورة غير صورته فى ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مشهور فى كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : « وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير) (٢) .

وهكذا يتكىء عبد القاهر الجرجانى فى بيان قضية الصورة على قيمة المقارنة بين التعبير الشعرى والأدبى عامة ، وبين الفنون الأخرى ذات الطابع الحسى لإدراك جمالها ، وبيان الفروق بين صياغة وصياغة فسبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وسبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار »(٣) .

استطاع عبد القاهر أن يصل إلى هذا المفهوم لأمر الصورة عندما أدرك أن الجودة فى الشعر لا تقاس بلفظه ولا بمعناه ، وإنما بالصورة التى يكون عليها ، وقد أشار

(١) أسرار البلاغة ـ ٦٩ .
(٢) دلائل الاعجاز ـ ٢٥٥ .
(٣) السابق : ١٩٦ .

إلى ما كان لجهل اللفظيين بالصورة من أثر نسبتهم المزية إلى اللفظ بصدد الموازنة بين الكلامين يتحدان فى الغرض فيقول:-

«أنهم لجهلم بالصورة، وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا على قاعدة، فقالوا : إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولاثالث ، وأنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة ، لاتكون للآخر ، ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة ، وألا يكون لها مرجع إلى المعنى ، من حيث إن ذلك فى زعمهم يؤدى إلى التناقض ويكون معناهما متغايرا وغير متغاير معا»(١).

وفهم عبد القاهر الصورة على هذا الأساس كان مستعملا مشهورا فى كلام العرب كما سبق أن قلنا ، ويكفينا ماألمع اليه الجاحظ بقوله : (وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير) ، ولكن ماتميز به عبد القاهر هو بحثه لها، وتمييزه لألوانها وتحليله لأمثلتها على أساس مقتضيات نظريته فى النظم ، وقد رسم منهجه فى بحثه لها حيث يقول :-

واعلم أن غرضى فى هذا الكلام الذى ابتدأته والأساس الذى وضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعانى كيف تختلف وتتفق؟، ومن أين تجتمع وتفترق؟، وأفصل أجناسها وأنواعها ، وأتتبع خاصها ومشاعها ، وأتبين أحوالها فى كرم منصبها من العقل وتمكنها من نصابه وقرب رحمها منه أو بعدها ، حين تنسب إليه » (٢).

ولهذا فقد جند عبد القاهر كتابه «أسرار البلاغة» لتحليل الصورة الأدبية

---

(١) السابق : ٣٦٨ .

(٢) أسرار البلاغة

وبيان منزلتها فى الشعر خاصة ودورها فى التأثير النفسى، ونحن لو تأملنا هذه الفكرة (فكرة التصوير) التى جعلها عبد القاهر أصلا فى «أسرار البلاغة» لوجدناها قريبة من فكرة «قدامة» فى هيولى الشعر وصورته ، ولوجدناها هى بعينها فكرة ابن سينا فى أن العمل الشعرى شىء يكون فى صورة المعانى لا فى مادتها ، ولن نراها بعد ذلك بعيدة عن فكرة أرسطو فى أن الشعر محاكاة لأفعال ، أو محاكاة لمعان ما تتشكل بها الأفكار والمعانى (١) .

لقد اتسع ميدان حديث عبد القاهر عن الصورة عندما افتتح كتابه «أسرار البلاغة» بالكلام عن منزلة البيان من خصائص الإنسان ، وبالتنبيه إلى أن الوصف الخاص به هو أن يريك المعلومات بأوصافها التى وجدها العلم عليها ، ويقرر كيفياتها التى تتناولها المعرفة ، إذا سمت إليها «وإذا كان هذا الوصف مقوم ذاته ، وأخص صفاته ، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر وبه أولى وأجدر» .

ومن هنا يبين للمحصل كيف ينبغى أن يحكم فى تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقسم بين حظوظها من الاستحسان . . ومن البين الجلى أن التباين فى هذه الفضيلة ليس بمجرد اللفظ، وإنما لأمر خاص بالمعانى ومواقعها فى النفوس (٢).

فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول حلو رشيق وحسن أنيق، فاعلم أنه ليس لأمر ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف أو ظاهر الوضع اللغوى ، بل إلى

---

(١) أرسطو طاليس فى الشعر - تحقيق وترجمة شكرى عياد - ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٥٣ .

(٢) أسرار البلاغة - ٨ .

أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده (١) . « وإذا قيل إن البلاغة فى جودة اللفظ فيجب أن يفهم أنها فى هذه المعانى الأول المفهومة من ظاهر اللفظ المرتبطة به ، وإذا شبهت المعانى بالجوارى والألفاظ بالوشى المحبر والكسوة الرائقة تفخيما لأمر اللفظ وتشريفاً للمعنى ، فيجب أن يفهم من ذلك أن القائل أحسن الغرض ، وأحسن الدلالة على هذا الغرض بالكناية والاستعارة والتمثيل » (٢) .

هذه الفقرة تحتوى جوهر الكلام أو الفكرة لتى بنى عليها عبد القاهر كتابه ، بل تعطينا المفتاح لفهم طريقته ومنهجه فى علاج ما كان من أمر الصورة عنده ، فالمسألة إذن مسألة حذق فى الدلالة على الغرض ، والأمر محتاج بعدئذ إلى ترتيب خاص فى صياغة المعانى ، وهذا الترتيب يحدث أثراً ما عند سامعه أو قارئه، فمن أهم مقاييس الجودة الأدبية — إذن — تعرف مقدار ما يتركه النص من أثر فى نفس متذوقه ، وهذه الفكرة نفسها امتداد أو إن شئنا قلنا تكرار مؤكد لما كان من أمر النظم عنده ، ولما كانت أبواب التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية هى الأبواب التى تفسح المجال أكثر من غيرها لضروب التصوير الأدبى وخلق الصور الفنية فى الشعر خاصة ، اعتبرها عبد القاهر الأصول التى يتفرع عنها جل محاسن الكلام (وكأنها — أى هذه الأبواب — تدور عليها المعانى فى متصرفاتها وأفكار تحيط بها جهاتها) (٣) .

ولما كانت هذه المعانى أو الأبواب السابقة من مقتضيات النظم عنده ، فقد

---

(١) السابق : ص ٨ ، ٩ .

(٢) السابق : ص ٣٢ .

(٣) أسرار البلاغة — ص ٤٣ .

وجه إليها همه ، وتوسع ما شاء له استقراؤه وتحليله ، وتطبيق نظريته عليها .

ويذكر بعض الباحثين أن عبدالقاهر فى حديثه عن التشبيه والتمثيل والاستعارة جمعها فى صعيد واحد ، وميز بينها وبين فنون البديع الأخـــرى ، ذلك لأن الأصناف الثلاثة تمتاز عن غيرها من ألوان البديع بأن فيها محاكاة وتخييلا ، وكأنه قد استعاض فى بحثه البيانى عن كلمة التخييل بهذه الكلمات الثـــلاث . (التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل) (١) .

هكذا كان مفهوم الصورة عند عبد القاهر على هذا الشكل، والاتجاه إلى دراستها فى إطار نظريته فى النظم يعنى الاتجاه إلى روح الشعر ذلك لأن الصـورة فى أشكالها المجازية المتعددة إنما تكون من عمل القوة الخالقة كما أنها تعبير عن نفسية الشاعر وكيانه ، ودراستها تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى للقصيدة.

إذن حصر عبد القاهر « الصورة الشعرية » فى هذه الأشكال البيانية الثـلاثة ، ويظهر من صنيعه هذا أن هذه الوسائل الثلاث : (الاستعارة والكناية والتمثيل) هى الوسائل التى يمكن أن تعرض بها الفكرة، وأن الأديب يستطيع أن يفاضل بينها فى الاختيار ، وأساس العمل الفنى هو الاختيار ، أما الضرورة الملجئة إلى نوع خاص من التعبير لا سبيل إلى الاختيار فيه ، فليس ذلك التعبير من العمل البلاغى فى شىء وإنما ألصق بالنحو ، وأوثق به التباساً ، وقد اعتمد عبد القـاهر فى تحليله هذه الصور على استغلال طاقات اللغة المختلفة ، والاستفادة بهـا فى الخلق الادبى ، وأن عملية الخلق نفسها تتمثل فى الحصافة والإضافة فى أستغلال هـذه الطاقة التى تكمن فى الدلالات الثانية للألفاظ ، والتى لا تـكون إلا عند النظم ؛

(١) انظر أرسطو طاليس فى الشعر - ترجمة الدكتور شكرى عياد-٢٦٢ .

وهذه الدلالات الثانية محصورة فى ثلاثة تمثل عنده الصورة الشعرية بمصطلح النقد الحديث ، وفيها انطباعات النفس وخلفيات الشعور وهى « الكناية ، والاستعارة ، والتمثيل » .

وهكذا نجد أن نقدنا العربى القديم وبلاغتنا قد استخدمت هذه الوسائل حقيقة ، واستخدمت إلى جانبها مصطلح الصورة والتصوير ، وإن لم تكن قد ربطت بينها ربطاً صريحاً أو مباشراً ، أو استخدمت المصطلح ـ أعنى مصطلح الصورة الشعرية ـ على ما هو عليه الآن ـ والأمر بهذا المفهوم واضح كل الوضوح على يد عبد القاهر الجرجانى الذى نالت الصورة الشعرية على يديه من نضج فى المفهوم وكمال فى الإدراك ما لم تنله على يد أحد من النقاد والبلاغيين لا من قبله ولا من بعده .

ومما تجدر ملاحظته أن فترة النضج بالنسبة لبحث الصورة الشعرية فى الدراسة البلاغية والنقدية العربية قد تأخرت واضمحلت ، ووصلت بعد فترة إلى ذروتها فى كتابات عبد القاهر إلا أن كثيراً ممن جاءوا بعده حولوا مجهوداته إلى نهاية وقفوا عندها دون محاولة للإفادة منها والسير فى طريق جديدة كان يمكنهم سبر أغوارها على هداه ، ولم يعد مفهوم الصورة عندهم إلا مقتصراً على ما سموه باسم (حسن التأليف) الذى زعموا أنه يزيد المعنى المكشوف بهاء .

لقد نجح عبد القاهر بعد ذلك فى أن يتناول مفهوم الصورة الشعرية الاستعارية على وجه خاص من ثلاث زوايا مهمة تبين تفرده فى دراستها بالقياس إلى دراسات النقد والبلاغة العربية بوجه عام ، وتبين تفرد الاستعارة عنده أيضاً بقيمة خاصة وهذه الزوايا الثلاث هى : بيان مفهومها ، ووظيفتها ، وعلاقتها بالتشبيه لتدعيم استقلالها عنه وسموها عليه بعدما اختلط الأمر فى فهمها لدى النقاد من قبله ،

ولنا فى ذلك تفصيل وتحليل فى الفصل الخاص « بقيمة الاستعارة » من هذا الباب.

وبعد ، فإننا لا نكون مغالين إذا قلنا على ضوء ما حدثنا عبد القاهر : إن الصورة الشعرية كانت تعنى فى نظر النقاد والبلاغيين العرب ، وفى مقدمتهم عبد القاهر ، التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، وجدير بالذكر أن الاستعارة أخذت الصدارة ، أو المكان الأول فى تصورهم وفكرهم ، ونالت ما نالت من العناية حيث استحوذت على الجزء غير اليسير من كتاب « أسرار البلاغة » ، و « دلائل الإعجاز » ، ولا عجب فى ذلك فهى أقرب أدوات الصورة إلى جوهر الشعر أو بالأحرى هى جوهر الشعر نفسه ، ثم إنها قد اقترنت فى الفكر العربى بثورة أصحاب التجديد الذين عرف مذهبهم بمذهب البديع والذى كان على رأسهم « أبو تمام » وهم أنفسهم الذين واجهوا ثورة انتقاد أصحاب « عمود الشعر » وطريقة العرب من أمثال « الآمدى » ، ومن هنا فقد أخذت الاستعارة مكانها فى تاريخ البلاغة والنقد العربى، وأصبحت قضية لها معناها ومبناها وحكمها ورسمها، ولعل بعض ألوان المجاز التى يمكن أن تشكل صورة شعرية ، والكناية وهى ضرب من الحقيقة عند بعض البلاغيين ، لعل هذه الألوان جميعاً لم يكن لها الصدى نفسه الذى كان للاستعارة فى قضايا النقد والبلاغة العربية ، ويمكننى إرجاع السبب فى ذلك إلى أن علماء اللغة العربية نظروا إلى المجاز من ناحية فوجدوه فى التعبير أمراً عاديا لا يكاد يثير من القضايا ما يدخل فى دائرة فلسفة الفكر، ومن ناحية الكناية، فإن كونها تعبيرات معدة ليس فيها كثير من الابتكار ولأنهـــا ضامرة وهى أقرب للحقيقة منها إلى المجاز لم تكن لذلك خطيرة الشأن فى تاريخ الصورة الشعرية ، وفى الوقت الذى اشتهر فيه امرؤ القيس وأوس بن حجر وذو الرمة بأنهم من شعراء التشبيه مثلا ، وزهير ومدرسته ومسلم بن الوليد ، وبشار بن برد ، وأبو

تمام بأنهم شعراء الاستعارة لم يشتهر أحد بأنه كان له اتجاه خاص في إيثــار الكناية والمجاز أو أثار حولها دراسة أو خصومة على نحو معين يبرزها في تاريخ الدراسة البلاغية والصورية في شعر العرب خاصة .

وإذا أردنا معرفة مفهوم « الصورة الشعرية » وماذا كان يعني مصطلحها من وجهة نظر النقد العربي المعاصر، وصلة ذلك « بالاستعارة »، قلنا : إن هذا المصطلح لم يعد كما كان في البلاغة والنقــد العربي القديم مصطلحاً غير شائع الاستعمال تلتمس أدواته من خلال الأدوات التصويرية مثل التشبيه والاستعارة ومن خلال كلمتي التصوير والصورة ، وإنما أصبح مصطلحاً شائعاً يتحدث عنه النقـاد كثيراً ويفضلونه على استعمال أدواته التي كان يستعملها النقاد البلاغيون القدماء مثل التشبيه والاستعارة والكناية .

ومعنى ذلك أننا إذا كنـــا قد تلمسنا « الصورة الشعرية » في البـلاغة القديمة من خلال الكلام الواضح عن التشبيه والاستعارة ، فإن الأمر في النقـد الأدبي المعاصر يبدو على النقيض من ذلك في كثير من الأحيان ، فنحن نجد أن الوسائل تتوفر من خلال الكلام الواضح عن الصورة الشعرية التي يتسع مفهومها لهذه الوسائل التي تحدثنا عنها ولغيرها أحيانا .

وعلينا الآن أن نبدأ في محاولة تحديد مفهوم الصورة الشعرية وصلة الاستعارة بها لدى النقاد العرب المعاصرين ، قبل أن نبـدأ ذلك يجب أن نعي حقيقة مهمة ، ألا وهي أن هؤلاء النقاد العرب المعاصرين لم يكونوا بعيدين عن النقاد الأوربيين مهما اختلفت جنسياتهم وتعددت مصادرهم الثقافية ، ومن هنا بدا لنا مقدار تأثرهم بهم وسيرهم على منوالهم في فهم الصورة الشعرية ، ومعناها ، ومبناها .

والملحوظ في النقد الأوربي في مجال تحديد مفهوم الصورة أن كلمة الاستعارة

تكاد تكون أعم من كلمة (الصورة) ، وفى أوقات أخرى تكون كلمة الصورة أعم من الاستعارة ، فتشمل التشبيه والرمز . « والرمز من وجهة نظر بعض النقاد يمتزج فى الصورة الشعرية بالحقيقة ، حتى إننا لانعرف فى كثير من الحالات ماهو رمز وما هو حقيقة ، ومن المؤكد أن اختيار الرمز فى تشكيل الصورة الشعرية لاينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة ، ووجوده كذلك ليس من قبيل التعسف أو الاختيار الاعتباطى ، وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية »(١) .

يقول « جون مدلتون مرى » مؤكدا ارتباط لفظ صورة بالتشبيه والاستعارة « الاستعارة والتشبيه ليسا إلا من قبيل التصنيفات الشكلية ، فلفظ صورة يمكن أن يدل على الجوهر الحقيقى لكل من التشبيه والاستعارة » (٢) .

وفى إطار هذا التداخل لا يمنح « مرى » التشبيه (أرضية الاستعارة) القيمة نفسها التى تمطى للاستعارة حيث يقول :

« إن الاستعارة أقرب إلى جوهر الاستعمال الشعرى ، وإن التشبيه أقرب إلى الاستعمال النثرى ، ذلك لأن التشبيه يعطى فرصته للتفكير على حين أن الاستعارة توهج العاطفة وهى فى الشعر وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر بخصائص خير ما يمكن أن نصفها به أنها روحية » (٣)

---

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر (ط ٣) ص ١٤٠

(٢) جون مدلتون مرى : الاستعارة ـ ترجمة عبد الوهاب المسيرى بمجلة المجلة ص ٤٣ (ابريل سنة ٧١) .

(٣) السابق : ص ٤٤

إن هذا الذى ذهب إليه « مرى » ، تنبه إليه نقادنا منذ القدم ، ولقد رأينا كيف عنى هؤلاء باللغة المجازية فى الشعر وركزوا على الاستعارة ، لما لهذه اللغة من قدرة على خلق علاقات جديدة ذات طبيعة خاصة بين الألفاظ تتشكل بها الصور الفنية ، ولعل هذا مايفسر لنا انتشار تلك اللغة المجازية فى اللغات جميعا بل لعله يفسر أيضا سيادتها فى الشعر دون النثر ، لبعدها عن العقلانية المسيطرة على الروح العلمية كما سبق أن أوضحنا .

ويخلص « جون مرى » الصورة من مجرد الدلالة البصرية المحدودة ، فيذهب فى كتابه « أقطار الذهن » إلى أن كلمة الصورة « Image » يمكن أن تتصل من قريب بالكلمة التى اشتقت منها Imagination أى ملكة التصور والتخيل بصفة عامة وبذلك يمكن تخليصها من اقتصارها على الدلالة البصرية المحدودة ، وتصبح التى يسترجعها الذهن مرتبطة بملكة التصور » . (١)

أما الشاعر الفرنسى « بول ريفردى » فيرى فى تعريفه الصورة أنها إبداع ذهنى صرف وهى لا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان فى البعد قلة وكثرة » (٢)

وإذا نظرنا إلى هذا التعريف بدقة مقترنا بوظيفة الاستعارة التى تجمع مابين حقيقتين أو شيئين ينصهران فى وعائها ليعطيا رؤية جديدة تضيف ما يمكن أن يضيفه الفن للحياة وللطاقة الانفعالية والروح الإنسانية - إذا نظـــرنا إليه هكذا أمكننا أن نعرف أن الصورة هنا لاتعدو أن تكون الاستعارة .

---

(١) انظر النقد التحليلى ص ٥٩ والاستعارة (لمرى) ترجمة المسيرى ص ٤٣
(٢) الشعر العربى المعاصر (ط ٣) ص ٣٠ ، ١٣٤

وأن هذا الجمع ليس على الإطلاق حركات منطقية للتفكير - كما يقول العالم اللغوى « كارل فسلر » (١) ، بل إن الأساس فى ذلك حلم الشاعر حيث تتضام الأشياء لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد ، بل لأنها تجتمع فى الفكر والشعور فى وحدة عاطفية .

وإذا ذهبنا إلى « سيسيل داى لويس » وجدناه يربط الصورة بالاستعارة فى كتابة « الصورة الشعرية » حيث يقول:

« لقد اكتسبت الصورة أخيراً قدرة صوفية ، فهى كل مايبقى فى كل شعر ، وكل قصيدة هى فى ذاتها صورة ، ورغم تغير الاتجاهات واللغة وأنماط الأوزان وتبدلها ، فإن الاستعارة باقية إذ هى مبدأ الحياة فى الشعر ، وهى المحك الرئيسى للشاعر (٢)

وعلى الرغم من أن « لويس » يجعل كلمة الصورة مصطلحا يطلق على كثيرمن العناصر الحسية والتعبيرات الوصفية إلا أن ذلك كله لايتنافى مع كونها جميعا إلى درجة ما استعارية ، طالما أنها تحمل فى داخلها العاطفة والانفعال الإنسانى مما يثير فى القارىء أو المتذوق الانفعال نفسه .

أما الآنسة (كارولاين سبرجن) فتعنى بالصورة الاستعارة والتشبيه لا الصور البسيطة المرئية، يتضح ذلك من أمثلة توردها بكثرة منها قولها :

«فدونكان » ينام جيدا بعد أن عانى من حمى الحياة المتقطعة ، و « دونالين»

---

(١) السابق ١٢٤

(٢) C.D (Lewis): The poetic Jmage - p. 17,22

تخشى الخناجر الكامنة فى ابتسامات الرجال ، وما كبث ، يخشى عشاء ممتلئا بأنواع الرعب. (١)

وفى تعريفها الصورة تقول :

« إنى أستعمل مصطلح صورة Image هنا بوصفها الكلمة الشائعة بحيث تشمل كلا من التشبيه ، والتشبيه المركز أو المضغوط ، وأقصد به الاستعارة ، إن مصطلح صورة يجب أن نفهمه على أنه يتضمن كل صورة خيالية يعبر عنها الشاعر بوساطة انفعالاته وتفكيره سواء أكانت هذه الصورة الخيالية تشبيها أم استعارة بما تحمله الكلمتان من معنى رحيب - لذا ينبغى أن نبعد عن عقولنا الإيحاء الذى يجعل المصطلح معبرا عن الصور البصرية فقط . (٢)

وريتشاردز يطلق مصطلح « استعارة » وهو يريد « الصورة الشعرية » فإن تلكم العمليات التى فيها ندرك أو نشعر بشىء بلغة شىء آخر ، كل هذه العمليات من وجهة نظره استعارية » . (٣)

وأمام هذه الصعوبات فى إدراك تحديد واضح للصورة الشعرية حيث إنها تركيبة غريبة معقدة ، بل هى أكثر تعقيداً من أى صورة فنية أخرى ، اقترح

---

(١) Caroline Spargeon Shakespear's Imagery and what it tells Us. p. 5 - 6

وانظر النقد الأدبى ومدارسه الحديثة لستانلى هايمن ترجمة د. إحسان عباس - والدكتور محمد نجم (ج١) ص١٩٢

(٢) Ibid. p. 35 - 36

(٣) Richards — philosophy of Phetoric

« هوبلى » أن يستبدل بكلمة الصورة « Image » كلمة يشتقها هو اشتقاقا جديداً في اللغة الإنجليزية هي كلمة « Sone » ويمكننا أن نصطلح على ترجمتهـا - مثلما رأينا لدى الدكتور عز الدين اسماعيل - بكلمة (توقيعة) اتخذها ليدل بها على مجموعة الألفاظ التي تختار وتنسق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة

إذن فالصورة الشعرية فى نظر « هوبلى » « توقيعة» أى استعارة ، ولعل لفظ « توقيعة » هنا فى حد ذاته يعطينا فهما رحيبا لذبذبات المعنى فى الاستعارة حيث إن النغم لايكون إلا موجات وأصداء متتابعة مترابطة تهدف إلى إحداث تشبع حسى معين يمس فى الاذن والنفس على حد سواء مما يحـدد لنا وظيفة الاستعارة وشروط حسنها وماينبغى على الشاعر أن يصنعه لإنجاح عمله الفنى إذا ما اعتمد عمله على هـذه التوقيعات ، ذلك كله يزداد وضوحا عندما يعرف هوبلى التوقيعة بأنها « الوحدة الحيوية فى الشعر التى لاتقبل الاختصار ، بعضها يكون خصبا ، وبعضها يكون عقيما ، والتوقيعة العقيم هى الاستعارة التى تدل على ذكاء ولكنها تفشل فى أن تحدث فى السياق العام أصداء متجاوبة » (١)

ونضيف فنقول : إنها بذلك تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، وتصبح مجموعة التوقيعات على هذه الشاكلة عاجزة عن أن تعبر عن نماء نفسى يجعل من القصيدة كلها (صورة) واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بـين الشاعر والحياة ، معنى ذلك أن التوقيعة الخصبة هى التى تحـدث فى السياق أصداءها وتصبح كشفا نفسيا لشيء جديد حيث إن الشعور يظـل مبهما فى نفس الشاعر

---

(١) دكتور عز الدين اسماعيل - التفسير النفسى للأدب ط دار المعارف ص ٧٥ ، ٧٦ - والشعر العربى المعاصر ط ٣ ص ١٤٠ وما بعدها .

فلا يتضح له ولنا إلا بعد أن يتشكل فى صورة ناجحة أو « توقيعة » خصبة ، وذلك أمر يرجع إلى الشاعر نفسه ، فليست هناك قائمة بالتوقيعات أو الاستعارات أو التركيبات الحسية ذات الشحنات المرصودة من المشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتفنن حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه ، ولو وجدت لضاعت كل أهمية الشعر ، ولصرنا فى غير حاجة إلى الشعراء ، إن كل توقيعة رمز مصدره اللاشعور ، والرمز بهذا المفهوم أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة ، وفى هذه الحال يكون من الخطأ التعامل مع التوقيعات (الاستعارات) على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة ويتحتم بذل المجهود لاستكناهها .

وإذا ذهبنا إلى رأى « توماس ايرنست هيوم » « T. Ernst Hulme » رائد مدرسه التصويريين الذائعة الصيت فى أوائل هذا القرن (١٩١٢) التى كان لها أثر قوى فى تحديد دلالة الصورة الفنية الحديثة ، بوجه عام ، رأيناه يقول فى مفهومها عنده :

إن الشعر ليس لغة غريبة ، ولكنها لغة تصويريه مجسمة ، فهى توفق بين لغة الحدس ، وتقديم الأحاسيس بطريقة مجسمة ، فهى تحاول دائما أن تستولى عليك ، وتجعلك تشاهد باستمرار شيئاً مجسماً من الطبيعة ، وأن تمنعك من الانزلاق فى عملية من عمليات التجريد ، وهى تنتخب صفات جديدة واستعارات قشيبة ، ليس لصفة الجدة فيها ، أو لأننا تعبنا من القديمة ، وإنما لأن الصورة القديمة لم تعد قادرة على نقل الأشياء المجسمة من الطبيعة ، وأصبحت آلات لنقل الأفكار المجردة وحسب ، ولا يمكن نقل المعانى التصويرية إلا فى وعاء الاستعارة الجيدة ، والنثر وعاء قديم تتسرب فيه هذه الصورة ، وليست الصورة الشعرية

مجرد زينة ، بل إنها جوهر لغة الحدس نفسها (١)

نلمح اذن فى عبارة (هيــوم) أنه يردف بين الصورة والتعبير المجازى ومن هنا تعنى الصورة الشعرية عنده أى تعبير مجازى من تشبيه أو استعارة .

لاشك إذن فى أن ثمة ترادفاً واضحاً بين استخدام كلمة الصورة الشعرية والاستعارة رغم وجود عدم ثبات تقريباً فى تحديد مفهوم الصورة ـ ولعل هذا الترادف يؤكد لنا عدم وجودجفوة بين الصورة والاستعارة ، وهذاشىء طبعى فقد تصل الاستعارة أو التشبيه إلى درجة من الخصب والذكاء والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل (الصورة) وتؤدى دورها . وهذا لم يمنع من وجود وسائل أخرى تتحقق بها الصورة ومن خلالها ـ لذلك وجدنا هذا المفهوم الجزئى للصورة الشعرية يوجد إلى جوار مفهوم كلى آخر يمكن معه أن تطلق الصورة الشعرية على أى رسم لها فى الشعرما يوسع دلالتها أشد الاتساع واتساع الدلالة . بهذا الشكل جعل مفهوم التصوير يختلط بمفهوم الرسم الذى يعتمد على الصور البصرية فكل من الشاعر والمصور والرسام كما يقول « رسكين» « يلتقط كل مارأى وما سمع طول حياتها ولايفوتها قــط شىء حتى ولو كان أبسط النغمات أو أدق طيات المــلابس أو حفيف أوراق الأشجار ، وتؤلف الصور المنسقة من هذا الحشد المنوع المخزون فى الذاكرة بوساطة الخيال البارع.(٢)

---

(١) محمد غنانى ـ النظر النقد التحليلى ـ ص٦٢-٦٣ .

(٢) دكتور ماهر حسن فهمى ـ المذاهب النقدية ص ٥٩

وعلى هذا ترتبط « الصورة » بكل ما يمكن استحضاره في الذهن مرئيات ، أي ما يمكن تمثله قائما في المكان كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية أما القصيدة فمجموعة من التوقيعات التي قد تشتمل على مثل هذه الصورة المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى ، على أن هذه الصور الجزئية بعد ذلك تعبر في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسي تجعل من القصيدة في مجملها « صورة » واحدة من طراز خاص ، يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة . (١)

خلاصة القول: إن الصورة قد تكون تعبيرا استعاريا ، وفي الوقت نفسه قد تكون تعبيرا حقيقيا يحمل شحنة عاطفية خيالية إلى حد ما - مما تحمله دلالات الألفاظ بعد التئامها في سياق شعري أو أدبي ، وقد تكون رمزاً يجمع الحقيقي وغير الحقيقي .وكثيرا ما اطلق النقاد الرمز وهم يقصدون الاستعارة

والرموز بعامة عينيات واقعة، وهي إلى جانب ذلك عوامل إثارة - وبمعنى آخر إنها تمثل وقائع ، إلا أنها بذاتها لاتقدر أن تمثل أي تركيبة عقلية ذات دلالة خاصة، وتتحدد الدلالة في إطار اقتران الرمز بالرموز الأخرى ، وإن هذا الجمع الذي نراه في القصيدة من كلمات رامزة ألفت بينه الصورة النفسية .

وقد يستعمل الرمز لدلالته الحقيقية الواقعة ، غير أن الصورة المجملة هي التي تحدد للرمز دلالته المطلوبة في اقترانه بالرموز الأخرى سواءاً كانت استعارية أم غير

---

(١) انظر الشعر العربي المعاصر ص ١٤١

استعارية، وهذه الصورة المجملة تركيبة عقلية من نوع خاص لا تخضع لعالم المشاهدة بحيث تصبح تلكم الرموز جزءاً من التفكير الحسي الذي ينأى بالمصور أن يعنى بحرفية الشكل الخارجي وما فيه من تناسق وجمال، بل يتغلغل بوسلطته الشاعر من خلال أحاسيسه في الطبيعة فيقع فيها على المشهد أو الحركة الخفية التي تقتحم ذلك التفكير.

من هنا رأينا الدكتور عز الدين اسماعيل يقول:

«ينبغي ألا نأخذ المسألة من ظاهرها فنتصور أن تلك المفردات المتباعدة في الزمان والمكان إنما تلتقي في الصورة الشعرية اعتباطاً أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد أو غفلة، لأنها حين تلتقي عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك أو الاشمئزاز.

إن الصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل، إنها ولئن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقيا مازال هذا الارتباط ولابد أن يكون خاضعا لمنطق الشعور – وفي الصورة الشعرية يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلا نفسيا خاصاً يتفق وحالته الشعورية المسيطرة – إنه يقوم بعملية تكثيف للزمان والمكان، فإذا بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك وليس لهذا التكثيف من سبب إلا لأن بنية الصورة الشعرية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة، من أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلي، لأن النظر العقلي سيرفضها منذ اللحظة الأولى ويحول دون إدراك الشعر فيها.

وفى مثل هذه الصورة كثيراً مايستغل الشاعر رواسب الصور الشعبية التى تنقلها إليه الخرافات والأساطير والحكايات التى ينسجها خياله على غـــرار تلك الصور ، وهى فى كلتا الحالين تمثل وسيلة تفاهم روحى أوضح وأقـوى مـن أى وسيلة أخرى (١) .

من الواجب علينا بعد ذلك أن نوضح مفهوم الصورة الشعرية عند نقـادنا المحدثين لنرى مدى قرب هذا المفهوم أو بعده عن الاستعارة فالدكتور عز الدين اسماعيل يجعل من الصورة الشعرية مصطلحا يشمل ما فى التعبير الشعرى مـن موقف نفسى أو رؤية معينة ، أو قل : إنها عنده الصورة الكلية التى هى بدورها مكونة من صور جزئية مترابطة ، تقوم الاستعارة والتشبيه والرمـز فيهـا بدور لاينكر أثره فى نقل التجربة الشعورية ، أى الانفعال . (٢)

والدكتور محمد زكى العشماوى - صدر درسه للوحـــدة العضوية فى القصيدة العربية وتحليله لمعلقتى لبيد وطرفة ، يقصد فى تعبيره عـــن الصورة الشعرية الى التشبيه والاستعارة ، بجانب الصورة الكلية بمفومها العام . (٣) مما

---

(١) انظر الشعر العربى المعاصر (ط ٣) ص ١٥١ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ٥ ١ وفيها تحليل دقيق وممتع لمعنى الرمز من خلال النصوص الشعرية .

(٢) انظر الأدب وفنونه (ط ٧) ص ١٣٨ .

(٣) الدكتور محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر (ط ٥٧) ص ١٢٢ ، ٢٠٧

رأيناه أيضاً لدى الدكتور إحسان عباس ، فالصورة الشعرية من وجهة نظره (جميع الأشكال المجازية) . (١)

ومع أن الدكتور « إحسان عباس » يفهم الصورة هذا الفهم المجازى الذى هو بطبيعة الحال فهم « استعارى » إلا أنه وهو بصدد تحليه مقطوعة من معلقة امرىء القيس لايقف بالصورة عند حدودها المجـــازية وحسب ، ولكنه يفهمهافهماحسيا عاماً ،فهى عنده الصور الحركية والملونة والتشبيهية، إلى غير ذلك.

ويعرف أحدالدارسين الصورة بقوله: «الصورةالتعبيربالمجاز» (٢) وغيره يقول: « الصورة يقصد بها التشبيه والاستعارة »(٣) ، ويفهمهاالدكتور « نصرت صالح عبد الرحمن » فهما عاماً ، فهى إما صورة كلية أو جـزئية ، وبمعنى آخـر هى التشبيه والاستعارة تارة ، أو هى الموقف العام الذى يتصوره الشاعر ويبرزه فى شعر الوصف أو المدح أو الحرب أو المقدمات الطللية ، وغير ذلك من مواقف

---

(١) دكتور إحسان عباس : فن الشعر (ط بيروت) ٢٧ .

(٢) نعيم حسن اليافى ـ الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر ـ بحث مخطوط جامعة القاهرة ١٩٦٧ .

(٣) دكتور عبد المحسن طه بدر ـ التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث بحث مخطوط . جامعة القاهرة .

تارة أخرى (١) .

أما الأستاذ أحمد الشايب ، فالصورة عنده تأتى فى مقابل الجملة بوصفها مصطلحا بلاغيا . فتشمل البلاغة أى « الصورة التى تختصر علم البيان وقسما من البديع والجملة الخبرية والإنشائية » . (٢)

وما هو ذا الأستاذ الشايب نفسه يفهم الصورة أعم من أن تكون صورة بيانية أو أدبية أو بديعية فى كتابه « الاسلوب » ، فيعرض أولا للحديث عن الفروق بين لغة العلم ولغة الأدب، فنحن عندما ننقل فكرة من عقولنا إلى عقول الآخرين معتمدين فى ذلك على اللغة الشفوية أو الكتابية ينتج عنه ما يسمى علما أما إذا كان ما تختزنه العقل عاطفة وفكرة ثم أديناها كان ذلك أدبا ، إلا أنه اذا كانت الأفكار هى الغرض الأول من الكلام ودخلت العاطفة لتبعث فى الأفكار روعة وقوة كان الناتج أدبا عاما كالتاريخ والنقد ، أما إذا كانت العاطفة هى الغاية الأولى ، والفكرة سندا لها ، فإننا نظفر بأدب خاص يعد من الفنون الرفيعة كالشعر مثلا ، والمسألة بعدئذ تنحصر فى الطريقة التى يبعث بها الأديب فى نفوس الآخرين العواطف نفسها التى تكمن فى ذاته ، كيف يمكن أن يثير فى هذه النفوس روعة الإعجاب أو لوعة الحب أو لهيب الحماسة ، ولذلك كان عليه أن يلجأ إلى الوسائل التى يحاول بها نقل فكرته وعاطفته إلى قرائه أو سامعيه ،

---

(١) نصرت صالح عبد الرحمن : الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى فى ضوء الدراسات النقدية الحديثة بحث مخطوط . جامعة القاهرة برقم ١٩٧٢/١٠٦٠

(٢) الأسلوب (ط ٤) ص ٢٠ وما بعدها .

وهذه الوسائل تدعى الصورة الأدبيه (١) .

والصورة عند الشايب بهذا المعنى محتاجه إلى باعث يثيرها ، والوسيلة فى ذلك الخيال ، وهو أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته الفنية ، كما أنه يحمل العواطف المترجمة على إحساس الفنان ، والتى تشرح لنا خواص الصورة الصالحة للتعبير عنها ، ولإثارتها ، ووجب بعدئذ أن تكون لغه العاطفة جزلة مألوفة بعيدة عن المصطلحات والكلمات الغريبه ، وعلى هذا تعتمد الصورة الأدبيه فى تكوينها على أساسين مهمين . أولهما الخيال ، وثانيهما العبارة أو نظام التأليف اللغوى . (٢)

ويرى الدكتور غنيمي هلال - من خلال دراسه الصورة فى المذاهب الأدبيه أن الصورة لاتلزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات المجازية - وقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال ، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير - يقول: فانظر كيف تتجاور الصور المجازيه مع الحقيقه فى قول الشريف الرضى :

ولقد مررت على ديارهم ... وطلولها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضج من لغب ... نضوى ولج بعذلى الركب
وتلفتت عينى ، فمذ خفيت ... عنها الطلول تلفت القلب

فقد وقف الشاعر على الطلول ، ولكنه سماها أولا دياراً ليوحى بجاور

(١ ، ٢) أحمد الشايب : انظر أصول النقد الأدبي ٢٢٦ ،

هذه الكلمة مع كلمة الطلول ، بالفرق بين بقائها حية فى ذكراه ، وبين رؤيتها دارسة حين وقعت عليها عيناه ، ثم إن الكلمات : «وقفت» - «ضج» - «نضوى» ـ ج ـ هى صورة فى ذاتها موحية بدلالاتها وأصواتها.(١)

وقد تكون الصورة تعبيرا مجازيا . والاستعمال المجازى يستلزم دلالة خاصة للعبارة أو الكلمة » (٢) .

والأستاذ العقاد يذهب فى فهم الصورة المذهب نفسه (٣) وليس الأمر عند العقاد على هذا الشكل فحسب ، لكنه عند رواد مدرسة الديوان جميعا « فإن الأشكال الصورية التى ألح عليها هؤلاء خلال دراستهم النصية - هى التشبيه ، والتشخيص ، والسخرية ، والتجسيد ، والتفتوا أيضا إلى الصور المبنية على المبالغة والصور غير المجازية ، بينما أهملوا إهمالا يكاد يكون تاماً الصور الاستعارية ، والصور المبنية على الرمز ، مع أن الاستعارة داخلة فى مفهوم الصورة عندهم. (٤)

والرؤية نفسها نجدها لدى الدكتور مصطفى ناصف . فالصورة عنده إما أن تكون مجازية أو غير مجازية ، دون أن يحدد مفهوما معينا لها ، رغم أنه ينعى

---

(١)،(٢) النقد الأدبى الحديث (ط ٣) - ص ٤٥٨ / ٤٥٩ .

(٣) مراجعات فى الآداب والفنون ص ٩٩

(٤) محمد عبد الهادى : الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان . بحث مخطوط. جامعة القاهرة برقم ١١٥٧ ص ٦٠٥ (١٩٧٢) .

حظ الصورة على أيدى النقاد لأن وجهات نظرهم لم تسفر عن تحديد مفهوم يعينه لها .

والصورة الشعرية من وجهة نظر الدكتور زكى مبارك ، إما أن تكون صورة كلية مهمتها تصوير الغرض « الكلى » الوصول إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه من التأثير الذى هو غاية البيان ، وإما أن تكون صورة جزئية تتمثل فى الاستعارة التمثيلية على وجه خاص والتى هى صورة للمعنى .

وفى الوقت نفسه يعود فينكر كون الاستعارة داخلة فى دائرة الصورة الشعرية قائلا : « ينبغى أن يعرف القارىء أن هذا النوع من التعبير (أى الاستعارة) ليس من الصورة الشعرية وإن كان فى حد ذاته نوعا من التصوير لما فيه من روعة الخيال » (١)

فى الطريق نفسها يسير الأستاذ مصطفى السحرتى ، وقد اختص « الصورة الشعرية » بحديث طويل ، حدد فيه مفهومها حيث قال : « إن مجال الصورة يتجلى فى رسم الأشخاص أو المواقف » ويأتى بنموذج تطبيقى للشاعر « صلاح عبد الصبور » ، وفيه يوضح كيف صور الشاعر شخصية زهران وهو من قتلهم الانجليز فى « دنشواى » فى أبعاده الجثمانية وفى ملامحه وسماته وأحواله الحيانية ويعرض الكثير من النماذج الشعرية « لعمر أبى ريشة » « وبدر شاكر السياب » وغيرهما مما لا نجد مفهوم الصورة الشعرية من خلال تحليها لنصوصهم

( ) دكتور زكى مبارك : أنظر الموازنة بين الشعراء (ط٢) ص ٩٥،٩٦،٩٨

سوى أنه يفهمها على أنها الصورة الكلية تلعب فيها الألفاظ دورا مهما فى الإيحاء برؤية الشاعر وتكون بذلك مادة من موادها ـ ولم أجد فى حديثه من قريب أو بعيد مايشير إلى مكان الاستعارة بين ذلك كله (١).

وخـــلاصة القول :

إن مصطلح الصورة الشعرية استعمل كثيرا فى عدة معان ، من بينها الدلالة الرمزية ـ كمثل الرمز الذى تدور عليه قصيدة بأكملها ، أو الرمـــوز النوعية المتكاملة فى القصيدة ، أو بعض الدلالات الحسية الخـــاصة بكلمة فى عبارة كما استعملت كلمة الصورة للدلالة على ماسمــــاه المتقدمون باسم (حسن التأليف) واستخدمت كذلك للتعبير عن الصور الخيالية التى تركبها الكلام من خــــلال التشبيه والاستعارة وكلما شق علينا فهم للمعنى على حد قول الدكتور ناصف وجدنا كلمة الصورة جداراً عاليا تختفى وراءه ولعل صعوبة التحديد هذه راجعة إلى طبيعة الصورة ذاتها ، حيث إنها كما يقول الدكتور ناصف « منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء » (٢)

ومهما يكن هنالك من اختلافات ، فإن الاستعارة دخلت فى الإطـار العام لكلمة « الصورة » ، واعتبرت أداة من أدوات بنائهــــا وهى إلى جانب ذلك

---

(١) النقد الأدبى من خلال تجاربى ص ٩٠ ، ٩١

(٢) الصورة الأدبية : ص ٨ .

مرادفة للصورة الشعرية فى كثير من الأحيان ـ ذلك ما اتضح عند النقاد عربا كانوا أم غربيين .

لاأشك بعدئذ فى أن الاستعارة أساس الصورة ومعتمدها الرئيسى ، وأن هذا الأساس قائم على أن الصورة والاستعارة كلتيهما تصدران عن الخيال وتستمدان منه وجودهما .

ولما كانت القصيدة فى حد ذاتها صورة كلية بوصفها لوحة متكاملة الأجزاء تعبر عن موقف نفسى شعورى من خلال رمـــوزها وصورها الجزئية ونسقها اللغوى وإيقاعها الصوتى ـ فلا غرو أن يعدها بعض الباحثين [1] استعارة كبيرة ، وهذا شىء طبعى إذ إن كل ما فى هذا البناء مستخدم لغير ذاته ؛ لدلالات ومعان إضافية ، ورؤية شعورية وكشف معين ، لا يمكن الإحساس به لو لم يكن كل ما فى هذا البناء قد تشكل وتتداخل وتناسق بحيث أصبح يغاير معناه القديم فى واقعه الأصلى الذى نقل عنه .

ولا يغيب عن أذهاننا أن الاستعارة بوصفها صورة شعرية ـ إذا استخدمت استخداما انفعاليا تختلف عن غيرها من الرموز ـ أى الصور الشعرية الأخرى ـ إذ إنها تحمل شحنة شعورية مركزة ومكثفة ، وفيها يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلا نفسيا خاصا يتفق وحالته الشعورية المسيطرة ، إنه يقوم بعملية تكثيف للزمان والمكان ، فإذا بالأشياء المتباعـــدة فى زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك ، وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب

---

(١) انظر للدكتور صلاح فضل كتابه عن نظرية البنائية فى النقد العربى ط الأنجلو ١٩٧٨ ص ٣٨٠ ـ ولعله متأثر فى ذلك بما ذهب إليه ريتشاردز . كما ذكرناه فى الهامش التالى .

كثافتها لاتجد من الواقع الطبيعى الصورة المقابلة المطابقة ، ومن أجل هذا ينبغى فى محاولتنا تذوق مثل هذه الصور الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلى ، لأنه سيحول دون إدراك الشعر فيها » . (١)

فعندما يقول الشاعر محمد عفيفى مثلا : . . . (وفى عينى شادوف يصب الليل أو هاما ضبابية » ، وهذا نسق - من وجهة نظرى استعارى (٢) فى الزمان لايقبله منطق الزمان .

وعندما يقول بعده (ودوامات أشباح ، وغدرانا من الآهات) وهذا نسق استعارى فى المكان لايقبله منطق المكان .

إنما التقت هذه الأشياء المتباعدة فى المكان الطبيعى والزمان الطبيعى فى هذه الصورة الشعرية (٣) التى هى إلى حد كبير استعارية ، وهذا معنى قولنا : فى الصورة الشعرية يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلا نفسيا خاصا يتفق وحالته الشعورية المسيطرة .

لاأشك أيضا فى أن تراثنا النقدى والبلاغى القديم كان يفهم إلى حد كبير مدلول كلمة صورة ، وربطها بأدواتها،والتشبيه ،الاستعارة والكناية مثلما فعل

---

(١) انظر الشعر العربى المعاصر (ط ٣) ص ١٦٣ ، ١٦٤.

(٢) فإن تلك العمليات التى نفكر أو نشعر بشىء ما بلغة شىء آخر ، إنها عمليات استعارية فيما ذهب إليه ريتشاردز في كتابه فلسفة البلاغة .

(٣) السابق : ص ١٦٢ .

عبد القاهر ولعل حديث النقاد قديما عن هذه الأدوات هو نفسه حديثنا اليوم عن الخيال وكأنهم قد استعاضوا بها عن لفظة الخيال .

وهذا شيء طبعي ، فالاستعارة تقوم على الخيال لتجسيد الفكرة بحيث تخرج من مجالها العقلي إلى مجالها الحسي ، فالشاعر يفكر فى الأشياء تفكيراً حسيا شعوريا ، مما يساعد على الربط بين العناصر المختلفة ، ومن خلال هذا الربط ينبت الشعور يعكس رؤيه الأديب ومواقفه مما يطلعنا على كل ما بداخله من إحساس وفن وعبقرية .

ثم إن الدراسة الحديثة لدى الغربيين أتاحت فرصة طيبة لبحث الاستعارة بحثا جماليا تحت اسم Metaphor بوصفها المحـــور الرئيسى للصورة الشعرية ومظهرها الأصيل الذى يتبلور فيه الإحساس وان لهذا الاهتمام عوامل كثيرة ، أراها ربط الأدب بفلسفات كثيرة ، جمالية ونفسية ولغوية وأهم من ذلك كله وفى المقدمة دراسة الأدب وصوره فى ظل نظريه الخيال وفلسفته فى توليد الصور والاستعارات ـ كل ذلك استضىء به فى دراسة الاستعارة وبيان أصولها ودورها فى عمليه الإبداع ، وقيمتها فى الشعر خاصة ، ومن هنا وجب علينا أن نناقش قضيه الخيال ، ومسألة الصلة بينه وبين الصورة الشعرية مما يعطينا رحابة وغنى فى فهم قضية الاستعارة موضوع درسنا هذا .

الفصل الثانى

(الاستعارة والخيال)

الخيال أسمى الملكات الإنسانية التى بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر، هذه القوة تتخذ أشكالا مختلفة منها العاطفى العنيف، ومنها الهادىء الساكن، وفى صور نشاطها الحادثة التى تبعث على المتعة نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة، وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التى تخلقها الطبيعة ذاتها عندما نشاهد أحد مناظرها الطبيعية، إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد، وحينما لا تتهيأ له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالى (١)، إنه فى جوهره حيوى يخلق علاقات جديدة، يحرك ما هو ثابت، يصلنا بالواقع، يقوم بمهمة تشكيل الفن وصوره ورموزه الشعرية - إن هذا التشكيل تشكيل خيالى أولا أو انفعالى نفسى - ولعل مسألة التعادل التى تكون بين الموضوع والإحساس أو بين الحقائق والوجدان، - التى تحدث عنها اليوت (٢) والتى تمثل الحتمية الفنية عنده إنما تقوم فى رأيى وتنهض بفضل ملكة الخيال وفعلها - حتى إن الإحساس بالمتعة الموسيقية هبة الخيال وحده فيما ذهب إليه كولردج (٣) .

---

(١) انظر كولردج: ص ١٥٦، ١٥٧ .

(٢) اليوت : ص ٢٩ .

(٣) عن مبادىء النقد الأدبى ص ٣١٥ .

إنه الملكة التي توصل الشاعر إلى صميم الأشياء تحت تأثير عاطفته . وعلى ذلك فلا يمكن لنا تفسير ظاهرة الخلق ، خلق الجو والنغم ، والعالم المثالي في الأدب إلا إذا آمنا بهذه الملكة الخالقة التي تساعد الفنان على أن يضفي من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حيا مثل الكائن العضوي .

والخيال الذي يتميز به الفنان يعمل مع الإرادة مما يساعد على خلق إنتاج فني ولولاه لاستحالت المعرفة عن هذا الطريق - وإن العبقرية التي يوصف بها الفنان ، الذي هو الحلقة التي تصل بين الشعور واللاشعور وتجمع بينهما ، ليس لها قانون يفرض عليها من الخارج لا تحيد عنه ، بل إن لها قانونها الخاص الذي يمكن الفنان العبقري من أن يطرق أفضل السبل لتحقيق أهدافه ، وما هذا القانون الخاص ، إلا الخيال الذي يتمتع به الفنان بوصفه جزءاً من موهبته واستعداده الخاص ، وإذا كانت العبقرية الفنية لا تتم إلا بالصنعة والجهد الواعي ، فإن الخيال خير معين على ذلك .

إن العلاقات الحية النامية التي تنشأ بين لفظة وأخرى في الشعر الرائع والتي تختلف عنهـا في النثر لا تكون إلا بفضل ملكة الخيال - وإذا كان الوزن والموسيقى من العناصر الجوهرية التي لا تنفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة بالإضافة إلى كونها يمثلان التوازن بين الشعور واللاشعور أو بين العاطفة والعقل - فالإحساس بها ، أو القدرة على توليد هذا الإحساس إنما يكون بفضل الخيال وحده (١) .

إن الشاعر لا يستطيع خلق كل عضوي حي ، إلا بفضل هذه القوة الإبداعية

---

(١) انظر كولردج / الصفحات ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٨ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٨٧ ، ١٠٤ ، ١٥٢ .

معنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة بين أجزاء العمل كما سبق القول ذلك لأنه يساعد على حفظ الانفعالات والصور والأفكار كما أنه يعدل منها ويشكلها جميعاً ـ وبمعنى آخر : بفضل ملكة الخيال « ينشط الشاعر النفس الإنسانية بأكلها بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنسب بين الملكات، كل وفق مكانها وقيمتها وهو ينشر نغما معينا فى الأشياء، أو روحا توجد بينها، فتصهر الأشياء بعضها بالبعض الآخر، وهذه القوة (الخيال) تدفعها إلى العمل أولا الإرادة والفهم، ويظلان يمسكان بزمامها بلا وهن، ولكن بأسلوب رفيق غير ملحوظ، وبحزم ولين معاً، وتكشف لنا قوة الخيال عن ذاتها فى خلق التوازن أو فى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، فهى التى توفق بين المتشابه والمختلف، بين المجرد والمحسوس، بين الفكرة والصورة بين الفردى والعام، وهى التى تجمع بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق، وبينما هى تمزج الطبيعى بالمصنوع وتنغم بينهما فإنها لا تزال تخضع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الشاعر ذاته »(١) .

ويمنح الخيال الفنان وحده القدرة على التأثر بالمؤثرات الخارجية، وعلى التمييز بينها، مع بقاء انطباعاته فى حالة حرية تامة بحيث تنشأ فيما بينها علاقات جديدة ـ والخيال أيضاً يمنح الفنان القدرة على استرجاع تجارب الماضى لا مجرد القدرة على اكتناز هذه التجارب أى أن الخيال يمنحه القدرة على استرجاع الحالة

---

(١) سيرة أدبية (جـ ٢ ص ٨ - ١٢) ترجمة د. مصطفى بدوى (وكولردج ص ١٥٢ - ١٥٣) .

الشعورية الخاصة بهذه التجربة أو تلك - وإذا كان من أول شروط إحياء هذه التجارب وجود دوافع أخرى تشبه بعض هذه الدوافع - (على أساس أن الدوافع هى التجربة ذاتها) فإن الخيال العامل الأساسى والمحرك لعملية الاحياء هذه (١).

وأضيف إلى ذلك أن للخيال دوره فى نجاح الفنان فى نقل التجربه نقلا كاملا إلى الغير مما يزيد عدوى الفن الوجدانيه ومما يؤكد عملية التوصيل - توصيل الانفعال الشبيه بالانفعال الأصلى الذى كان موضوع تأمل الفنان ، ولعله أمر متصل بمدى خصوصيته الإحساس المنقول ، فكلما زادت خصوصيته الحالة الشعورية التى ينقل إليها القارىء ، زادت رغبة القارىء فى الامتزاج بها (٢) . وجدير بالذكر أن خصوصية الإحساس مرتبطة أيضاً بخصوصية الخيال الفنى الذى هو ملكة الفنان الخالقة أو المبتكرة وهو ملكة المتذوق أيضاً .

لا أشك بعدئذ فى أن الخيال هو الذى يحدد مجال الصورة الشعرية مما يمكن أن يضفيه عليها من قدرة تستطيع بها أن تتشكل أســـاساً ثم تستطيع أن تترابط وتنصهر مع الصور الجزئية الأخرى فى سبيل تكوين الصورة الكلية مما يوسع من دائرة العمل الأدبى وما يكمن فيه من رؤى ومواقف شعورية .

ومن هـذا المنطلق لا بد لنـا أن نقف على مفهوم الخيـال وأثره فى الصورة الأدبية لنستطيع أن نحدد علاقته بالاستعارة بمـا يوضح مجالها وقيمتها ووظيفتها من خلاله .

---

(١) انظر الفصل الثانى والعشرين من (مبادىء النقد الأدبى) ص ٢٣٨.

(٢) انظر السابق ف ٢٣ ص ٢٤٥ .

بدأ الإنسان فى محاولة تفسير ظاهرة الإبداع الفنى منذ أن وجد أفراد المجتمع يتفننون فبلغ انبهار الإغريق بشعر شعرائهم حداً جعلهم يتصورونه فوق طاقة البشر ويردونه إلى قوة خارقة ، فربات الشعر Muses هن ملهمات الشعر وزاد « هسيود » فجعل عددهن تسعاً ، وجعلهن بنات « زيوس » رب الأرباب وذكر أسماءهن ، وكان الإغريق يعبدون ربات الشعر .

ويكفى للدلالة على مدى شيوع فكرة الإلهام الشعرى على أساس أنها تعود إلى قوة خارقة . أن البيت الأول من الإلياذة ، ملحمة الإغريق العظيمة يبدأ بذكر ربة الشعر وشارك فلاسفة الإغريق قومهم فى رأيهم عن الخلق الفنى وأنه خارج عن مجال العقل السوى وأن ربات الشعر أو الشياطين هى التى توحى به إليهم ، فيقول أفلاطون : « إن الشعر جنون تسكبة ربات الشعر فى نفس الشاعر وبدون هذا الجنون الصادر عن الربات لا يقول أحد شعراً » (١).

وجاء الرومان وهم عالة على الإغريق فى آدابهم ، فآمنوا بما كان يؤمن به أولئك ، وما تجدر ملاحظته أنهم قد استعملوا للنبي وللشاعر كلمة واحدة هى Wates وبقيت هذه الفكرة مسيطرة إلى عصر النهضة الأوربية .

أما العرب فلم يكونوا ن تصورهم الإلهام الشعرى يختلفون عن الإغريق والرومان فدواوين شعرائهم ورواتهم تشهد بأنهم قد ردوه إلى قوة خارقة خارج نفوس الشعراء . وهذه القوة الخارقة هى الجن والشياطين وعندهم أنه لكل شاعر

---

(١) هـ د. كيتو ـ الإغريق ـ ترجمة عبد الرازق يسرى مراجعة محمد صقر خفاجة دار الفكر سنة ١٩٦٢ ـ ٢٦٦ . وانظر كتاب القاضى الجرجانى للدكتور محمد السمرة .

شيطاناً أو جنياً ، يوحى له بالشعر ، وقد يصنعه له ، وقدنالا قصص قصص تروى عن شيطان أو جنى يظهر لأحد معـــاصرى الشاعر فيقول له إن الشعر ليس لفلان ، بل له . فكأن الشاعر إنسان مجنون (سكنته الجن) ولا فضل له فى هذا الكلام الساحر العجيب ، فهو ليس أكثر من إنسان ملق لما قيل له وزاد العرب فجعلوا لشياطين الشعراء أسماء فمثلا « مسحل » هو شيطان الأعشى و « سنقناق » شيطان بشار (١) .

وهكذا نرى أن كلا من العرب والأفرنج عند ما تصدوا لتفسير الإبداع الفنى ردوه إلى شىء خارج نفس الشـــاعر ، ومن أوائل من حاولوا ردالإبداع إلى داخل نفس الفنان « بشر بن المعتمر » فقد قال : فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة ولم تسمح لك طبـاع فى أول وهلة ، وتعـاصى عليك بعد إحالة الفكرة فلا تضجر ، ودعه بياض يومك ، وسواد ليلك ، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك ، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة ، إن كانت هناك طبيعة (٢) .

وواضح من هذا النص أنه إستعمل كلمة (طباع) هنا بمعنى (لحظة الإلهام) بمصطلح النقد الحديث لا بمعنى الوهبة كما هى الحال « عند القاضى الجرجانى » ، واستعمل كلمة ثانية بمعنى الموهبة هى « الطبيعة » .

---

(١) الألوسى فى بلوغ الأرب ـ حـ ٢ ـ ص ٣٦٥ وما بعدها . عن الدكتور السمرة فى القاضى الجرجانى

(٢) البيان والتبين (ط هارون) ـ حـ ١ ـ ١٣٨ .

وتحدث « ابن المدبر » فجعلها ـ « كبشر بن المعتمر » ـ ساعات تنشط فيها، هى التى تغتنم وأشار إلى أن دراسة الأدب الرفيع تشحذها فقال : « وارتض لكتابك فراغ وقتك وساعة نشاطك على أن كلام العلماء المطبوعين ، ودرس رسائل المتقدمين على كل حال مما يفتق اللسان ، ويوسع ، ويشحذ الطبع ويستثير كوامنه » (١) .

بعد هذا التمهيد الذى يفسر ظاهرة الإبداع الفنى فى دور النشأة ، نقول :

إن هذا التفسير يمثل الجانب البدائى والأولى فى معرفة «ماهية الخيال» ، بمصطلح النقد الحديث ، وهذه هى طبيعة الأشياء فى بداية فهمها وتفسير معناها وهو فهم لا يعتمد على أساس علمى بقدر ما يعتمد على أساس حدسى ، إلا فيما عثرنا فيه على مصطلحات تدل على بداية وعى ككلمة «طباع» ونعنى بها الآن «لحظة الإلهام» وكلمة « طبيعة » أى الموهبة والاستعداد الفطرى فيما حدثنا عنه بشر بن المعتمر ، وابن المدبر .

أما عن آراء الفلاسفة فى « الخيال » أو « التخييل » ، فقد قلل أرسطو من شأن الخيال ، ورأى ضرورة وصاية العقل عليه ، وخلط بين الخيال والوهم (٢). وانتقلت الفكرة إلى فلاسفة المسلمين أولا ثم ظهر أثرها فى النقد العربى القديم ثانيا ، فابن سينا يرى أن الكلام المخيل هو « الذى ينفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكرى وأن كان متيقن الكذب » (٣) .

---

(١) محمد كرد على ـ رسائل البلغاء ـ ط الحلبى ١٩١٣ ـ ص ٢٤٠ .

(٢) النقد الأدبى الحديث ـ ١٦٣ .

(٣) ابن سينا ـ الشفاء ـ ص ٣٤ ، ٣٥ .

ويحذر ابن سينا من الخيال ويسميه التخيل على نحو ما حذر أرسطو — وعند ابن سينا أن العقل يحذر الانسان من رفقة القوى الحسية ومنها الخيال الذى يصفه قائلا : « وأما الذى أمامك فباهت مهذار يلفق الباطل تلفيقاً ، ويختلق الزور اختلاقاً ، ويأتيك بأخبار ما لم تزود قد دون حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب » (١) .

واستعمل ابن سينا كلمة التخييل تفسيراً لكلمة « المحاكاة » على أنها وردت فى ترجمة متى « كتاب أرسطو طاليس فى الشعر » فهو لا يفهم المحاكاة على أنها « تقليد » وحسب ، بل يفهمها على أنها تصور معنى من المعانى المخيلة ، والمخيلة فى تلخيص كتاب النفس عنده مستودع الصور الحسية ، فهى تخزن الصور التى يؤديها إليها الحس ، معنى ذلك أن المحاكاة عنده ليست نقلا حرفياً عن الوجود الخارجى ، وإنما هى تعبير عن وقعه على المخيلة . وقد تأثر الفيلسوفان فى وضع هذا الاصطلاح وتحديد معناه بنواح ثلاث من فلسفة أرسطو : الناحية الأولى « المنطق » فأرسطو قد تحدث عن أنواع المقدمات وأن منها يقينية (برهانية) ، ومقدمات ذائعة (جدلية) ، ومقدمات ممكنة (خطابية) فلم ير المنطقيون العرب صعوبة فى عد الشعر مؤلفاً من مقدمات مخيلة ، والناحية الثانية « علم النفس » ، فقد لاحظ الشراح العرب أن الشعر لا يخاطب الفكر ، بل يخاطب المخيلة فينبه صور المحسوسات المختزنة فيها ، ولأن المخيلة عند أرسطو تواجه قوة الإحساس كان التخييل يعتمد على المحسوسات ، ولأنها وثيقة الاتصال بالانفعالات تتأثر بها وتؤثر فيها ، كان الشعر شديد التحريك للانفعال والناحية الثالثة ، فلسفته الأولى ، فقد استطاع الشراح العرب أن يردوا فلسفة أرسطو فى الشعر إلى فلسفته العامة ، وأن

---

(١) ابن سينا ـ رسالة حى بن يقظان فى «رسالة القدر» طبعة ليدن ١٨٩٩

ينظروا إلى التخييل على أنه « العلة الصورية » للشعر ، وإلى المعانى والأفكار على أنها علته المادية ، ومن هنا أصبح التخييل هو الحقيقه الذاتيه التى تميزه من غيره من الكلام مما ليس بشعر ، وجاز للشاعر أن يستخدم التصديقات الخطابية إذا صاغها فى عبارة مخيلة (١) .

إذن فكرة التخييل هى الفكرة التى اطمأن إليها « ابن سينا » وأخذها قاعدة لتفسير العمل الفنى على أساس أن الكلام المخيل موجه إلى مخاطبة الغير ، وهنا نرى أثر ارتباط الشعر بالمنطق عند العرب « فالقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس ربما أفاد التصديق والتخييل معاً وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به ، والتخييل إذعان والتصديق إذعان لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بالقول نفسه ، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه ... والشعر قد يقال للتعجب (٢) .

وعلى ذلك فكما أن الجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة لدى الجمهور فكذلك الشعر يراد به إيقاع المعانى فى نفوس السامعين ، فالتخييل الشعرى إذن نظير التصديق الجدلى الخطابى .

وإذا كانت صناعه الجدل وصناعه الخطابه تخاطبان الفكر فإن صناعه الشعر تخاطب الجانب الانفعالى للإنسان لأن الكلام المخيل هو « الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر

---

(١) أرسطو طاليس : انظر كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، تحقيق وترجمة د. شكرى عياد ط ٧٣ – ص ٥٧ .

(٢) ابن سينا – انظر الشفاء – ص ٢٤ ، ٢٥ .

واختيار وبالجلة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكرى سواء أكان القول مصدقاً به أم غير مصدق .

ويمكن الرجوع إلى مفهوم الصورة بالعودة إلى مسألة الخيال عند كانت وتعد هذه المسأله من أطرف المسائل التى بحثها كانت ومن أكثرها أثراً فى الدراسات النقديه ، فأقطار الذهن عنده ثلاثه ، الحدوس ، والفهم ، والعقل الخاص، ويرى أن الحدوس الحسية أول مصادر المعرفة الانسانيه وأننا حاصلون على هذه الحدوس بفضل ما لدينا من قدرة حسيه أى قدرتنا على استقبال معطيات من الخارج (١) فنحن عندما نرى أوراق الشجرة وساقها وفروعها ونشم رائحة أزهارها فهذه حدوس حسية متميزة مستقل أحداهما عن الأخرى ، وإذا كانت هذه الحدوس تأتى إلى الذهن مبعثرة فإن الخيال هو الذى يؤلف بينها ويوفق » (٢) .

وأما الفهم فلا يمكن أن يتم بغير الخيال ، والخيال هنا « قائم على استرجاع الإدراكات الماضية وإدراك أوجه الشبه القائمة بينها وبين الإدراكات الحسية الحاضرة ، وذلك لأن الإدراكات الحسية الحاضرة إدراكات وقتية عارضة تمضى مع اللحظه التى تتم فيها ولو لم يكن للمخيلة هذه القدرة على إسترجاع الصور الماضيه التى تشترك مع الصور الحاضرة فى بعض أوجه الشبه لما استطاع الإنسان أن يقف عندها طويلا ، ولما استطاع كذلك أن يؤلف بين عناصرها ، ويطلق (كانت) على هذا النوع من التأليف اسم « التأليف الاسترجاعى للمخيلة » (٣)

فالحدوس الحسية التى جاءت من الشجرة مثلا ، لا تقول له : هذه شجرة . فلا بد أن أكون قد رأيت أشجاراً من قبل كى أعرف أن هذه شجرة ، والخيال

(١ ، ٢) د. محمود زيدان ـ كنط وفلسفته النظرية ـ ١٤٤ .

(٣) د. يحيى هويدى : دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة ـ ص ١٣٦

هو الذى يقوم بهذا الاسترجاع ، ويقوم الخيال بعمل سام هو تكوين الصور التخطيطية « ومادة الصور التخطيطية مادة أولية ، والمخيلة التى تصل هنا مخيلة لها صبغة شارطية لأنها تقـدم تخطيطاً عاما للأشياء ، ولا تتعلق بأجزاء الأشياء وصورها الجزئية، ولابد أن تشمل كذلك على مبدأ للوحدة التأليفية الذى يستطيع أن يؤلف بين الصور عن طريق إرجاعها وإخضاعها لنوع من الهوية الشعرية»(١)

هذا هو مجمل آراء الفلاسفة فى (التخييل) مما يوضح لنا ، أنه على الرغم من أن الخيال كان مرتبة تالية للعقل إلا أنه على كل حال وخاصة عند فلاسفة العرب يميز الشعر عن غيره من ضروب التعبير الأدبى ، ويتصل بالانفعال ، نظراً لأن الشعر يحرك ويؤثر فيه ، والوسيلة لذلك الخيال .

بقى لنا أن نبحث عن صور هـذه المعانى عند البلاغيين والنقـاد ، وأول من يصادفنا « قدامة بن جعفـر » ، ولعله أول ناقد عربى حاول أن ينتفع بكتاب الشعر لم يدخل كلمة المحاكاة فى تعريف الشعر ، وإن كان قد طبق الأصل الفلسفى العام فى المادة والصورة على مسألة كانت ذات أهمية خاصة بين الباحثين فى البلاغة فى عصره . وهى صلة الشعر بالأخلاق ، فهل يرفع المعنى الشريف أو يخفض المعنى الخسيس من قيمة الشعر ؟ ، لقد استخدم (قدامة) مسألة المادة والصورة ليبين أن للشعر حقيقة ذاتية صورية ، هى التى تقاس بها جودته ، ولكنه لم يثبت هذه الحقيقة فى تعريفه ، بل تركها تستقى من (النعوت) الكثيرة التى عددها لأركانه « وإنه لمـا يسترعى النظر أن التعريف الذى عنى قدامة بوصفه تعريف لا يدل على حقيقة الشعر فى نظر أرسطو لخلوه من كلمة (المحاكاة) ، أو مايؤدى معناها ، فهو تعريف ينطبق على كل كلام موزون مقفى له معنى وقد يدخل فيه

---

(١) السابق : ص ١٤٠ .

الكلام المنظوم يعمل فى العلوم ، وهو ضرب من القول عنى أرسطو بإخراجه من مفهوم الشعر (١) .

ولكن يبدو أن قدامة عند كلامه على « نعت الوصف » قد تأثر بكلمة (المحاكاة) من حيث دلالتها على تصوير الشيء المحاكى وتمثيله للحس فهو يقول : « الوصف هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات . كان وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروف كان أحسنهم من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولادها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته » . (٢)

من هنا لا نستطيع القول بأن قدامة أعطى للخيال قيمته التى تتفق مع دوره فى العمل الأدبى وصوره، يكفى أنه قسم الشعر أقساما لها مقاييس يقاس بها الحسن والقبح والجودة والرداءة ، إن ذلك كفيل بأن يهون من قيمة الإبداع القائم على الخيال بل يشير إلى أنه لم يعن به بوصفه ملكة الشاعر أو طاقته المبتكرة ، وليس هذا فحسب، بل إن ذلك أبعده عن إدراك حقيقة الصورة الشعرية وطبيعة الإبداع الفنى فيها .

وبمعنى آخر : لم ينضج ولم يستو الإحساس بالجمال فى إطار هذا التصور الباهت والقاتم لقيمة الخيال ووظيفته ، ولقد اتضحت هذه القيمة بعد حينما أخذ النقاد على عاتقهم مناقشة مسألة الصنعة فى الشعر وهى قضية وثيقة الصلة بل هى جزء لا يتجزأ من قضية الخيال وبمعنى آخر كان

---

(١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر - تحقيق وترجمة الدكتور شكرى عياد - ص ٣٥٨ .

(٢) قدامة بن جعفر - نقد الشعر - ص ٤١ .

لابد لطائفة من النقاد أن توصل فكرة المطبوع والمتكلف ، التى أسفرت عن نفسها أول ما أسفرت فى كتاب « الشعر والشعراء » ، وطبقت بنجاح فى كتاب (الموازنة) للآمدى . وتوسع الحديث عن الخيال فى إطار الاستعارة وأعيد تقويم صور المحدثين فى معرض الموازنة بينهم وبين القدماء .

وكل هذه الموازنات تشير إلى أن النقاد يريدون إثبات أن الشعراء لم يكونوا متساوين فى درجات الخيال ، ومن هذه الزاوية عنــوا بمناقشة (الجزئيات) بالقدر الذى يوضح رأيهم فى كون الشاعر راكد الخيال يطغى عليه العقل أو واسع الخيال متحركا يتجسد بكل الصور النفسية المناسبة ، وعلى هذا تتجمد الأمور حتى يأتى عبد القاهر الجرجانى فيعطى للخيال معناه الفنى ويربطه بأدواته الاستعارة والكناية والتمثيل معنيا بالأولى أكثر من غيرها لأسباب هداه إليها حسه وذوقه الأدبى مما سنعرفه من خلال درسنا بعد .

تحدث عبد القاهر الجرجانى عن (التخييل) فى غير موضع من (أسرار البلاغة) ، ولكن هذه الكلمة تتنازعها عنده ثلاثة معان ، معنى كلامى ، ومعنى فنى شبيه بمعنى المحاكاة ، ومعنى بيانى ، متأثرا بتقسيم ابن سينا لأنواع التخييل إلى « تشبيه واستعارة ، وتركيب منها » (١) .

أما المعنى المنطلق الكلامى فإنه يضع التخييل مقابلا للحقيقة (٢) ، وهو فى موازنته بين التخييل والحقيقة أبعد ما يكون عن صفة البليغ وأقرب ما يكون إلى صفة المتكلم فهو مع النظرة المنطقية إلى العمل الشعرى حريص كل الحرص

---

(١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر — ص ٥٢٨ .

(٢) يرى د. شكرى عياد أنه أخذ هذه المقابلة من موازنة ابن سينا بين التخييل والتصديق . (ينظر ذلك تفصيلا فى كتاب أرسطو طاليس فى الشعر — ص ٢٥٩) .

على أن ينظر إلى المعانى من جهة « الصدق والكذب » لا من جهة حسن الصورة ولعله يشعر بأن هذه النظرة مناقضة لما سبق أن قرره فى مسألة اللفظ والمعنى من أن الشعر لاينبغى أن ينظر إلى معناه من حيث هو شعر ، فهـو ينبه إلى أن المقصود بالصدق والكذب هنا هو موافقة الحقيقة العـامة للجنس ، لا الحقيقة الشخصية للفرد المقول فيه ، فليست العبرة بكون الفرد الممدوح مثلا مستحقا للمدح أو الذم ، فالشعر قد يرفع الوضيع ، ويخفض الشريف ، ويحسن القبيح ، ويقبح الجميل ، « فكم جواد بخله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع وسمه بالجبن ، وجبان ساوى به الليث ، وذى ضعة أوطأه قمة وغبي قضى له بالفهم ، وطائش أدعى له طبيعة الحكمة » (١) ، ثم لم يعتبر ذلك نقصاً فى الشعر نفسه — وإنما العبرة بما يركبه الشاعر إلى غرضه من موافقة للعقل فى مقاييسه ، أو احتيال على خداعه وتضليله ، فإذا كان موافقا للعقل كان المعنى (حقيقيا) ، وإذا كان غير موافق للعقل كان المعنى مخيلا » (٢) .

أى أن العبرة بحسن التخييل وقوة الإيهام ومن هنا يكون ميدان الاختراع أوسع أمام الشاعر من التزام الحق والصدق الذى يجعل الشعر كالخطابه ، يعالج قضايا عقلية تلتزم حدود المنطق ، ويرتب النتائج على المقدمات ، وباتباع هذا المذهب سيساق الشاعر حتما إلى التكلف الممقوت والغموض والتصنع والإغراق فى صوره .

وعبد القاهر يتخذ فكرة الصدق والكذب بهذا المعنى معيـارا للتمييز بين الاستعارة والتخييل « واعلم أن الاستعارة لا تدخل فى قبيل التخييل ، فإنك

(١) أسرار البلاغة — ص ٢٩٧ .

(٢) نفسه — ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

حين تستعير لا تقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة للمستعار له ، وإنما تقصد إلى الشبه ، فلا مخالفة هناك من الخبر والمخبر عنه ، وكيف يعرض لك الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما يخفى ؟ »

ثم يتناول هذا الفرق من طريق آخر يذكرنا بقوله : إن العقل ينتقل من المعاني الأولى إلى المعاني الثانية بنوع من الاستدلال فيقول : « إن الاستعارة سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعي دعوى لها شبح من العقل (١) .

معنى ذلك أن الاستعارة غير داخلة في التخييل ، وهو حين يقارن بين رأيين في الأدب يجنح أحدهما إلى استعمال التصديق والآخر إلى استعمال التخييل، ويورد حججاً لكل من الطرفين يميل إلى مناصرة أصحاب التصديق والعقل « وما كان العقل ناصره والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه ، وقد قيل الباطل مخصوم وإن قضى له ، والحق مفلج وإن قضي عليه (٢) .

ولم يدر عبد القاهر أن التخييل أمر خارج عن التصديق والعقل ، ذلك لأن التصديق راجع إلى مطابقة الكلام للواقع ، أما التخييل فراجع إلى ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال ، ومن هنا جاز أن يكون القول الصادق مخيلا إذا حرف عن العادة والحق به شيء تستأنس به النفس ، وشبيه موقف عبدالقاهر هذا بموقف أرسطو ، فعلى الرغم من أن أرسطو ينعى في حديثه في « النفس » أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون من الخيال فإنه مع

---

(١) أسرار البلاغة - ص ٣١٠ .

(٢) نفسه - ص ٣٠٩ .

ذلك يعيب الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه ، ويخلط بينه وبين الوهم وتظل الحلى اللفظية فى الأسلوب لديه غايتها أن يصل المرء إلى الحقيقة والإقناع»(١)

ثم يتحرر عبد القاهر بعد ذلك من النظرة المنطقية ويجتذبه المعنى الفنى للتخييل ، ولا نلبث حتى نرى التخييل يأخذ معنى «المحاكاة» ، وذلك حين يتحدث عن المعانى المبتدعة فى التمثيل فى قوله :

« فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخييلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتونق وتدخل النفس مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، ولا يخفى شأنه ، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتنان بها ، والإعظام لها ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يتوهم بها الجامد الصامت فى صورة الحى الناطق ، والموات الأخرس فى قضية الفصيح المعرب والمبين المميز والمعدم المفقود فى حكم الموجود المشاهد »(٢) .

---

(١) النقد الأدبى الحديث : ص ١١٤ ، ١١٥ - مترجم عن كتاب النفس لارسطو .

(٢) أسرار البلاغة : ٢٩٧ - ٢٩٨ .

يرى د. شكرى عياد أن فى هذه الفقرة أصداء قوية لتلخيص ابن سينا حتى ليستعمل ألفاظه «كالنقش» ، و«الأصنام» ، فهو إذا قد نقل فكرة «المحاكاة» إلى النقد العربى — كما قلنا فى البداية — إذ رد روعة الشعر إلى براعة

اتخذ إذن عبد القاهر من كلمة « التخييل » دلالتها على تحسين صورة المعنى وتجسيمه للحس ، وقد جعل ذلك معنى جامعا التشبيه والاستعارة والتمثيل ، وانتهى من شرحه قيمة التمثيل البلاغية إلى أن الأصل فى ذلك هو تصوير المعنى للحس أو كما يقول : « إنه يفتح إلى المعقول من قلبك بابا من العين » (١) .

لقد قسم ابن سينا التخييل إلى « تشبيه واستعارة وتركيب منها » (٢) ، وقد سهل ذلك لعبد القاهر أن يرد جمال الشعر إلى صورته فى صدر كتابه أسرار البلاغة حيث يقول : « وأول ذلك وأولاه وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة ، فإنها أصول كثيرة كأن جل محاسن المعانى — إن لم نقل كلها — متفرعة عنها وراجعة إليها ... (٣) . وسهل له ذلك أيضا أن يحصر التخييل فى إطار هذه الصور الثلاث .

فكأن عبد القاهر قد استعاض عن كلمة (التخييل) فى معظم بحثه البيانى بهذه الكلمات الثلاث (التشبيه والاستعارة والتمثل) وهو عندما جمع هذه

= التصوير والفرق المهم بين محاكاة عبد القاهر ومحاكاة أرسطو أن عبد القاهر يقرن التصوير هنا بالقدرة على تحسين القبيح وتقبيح الحسن ، وهذه فكرة غريبة عن المحاكاة الأرسطية ، فالمحاكاة الأرسطية تمثل أشخاصا أفضل من الفضلاء العاديين أو أرذل من الأراذل العاديين فهى تجسيم الفضيلة أو الرذيلة والحسن أو القبح ، ولا تقلب أحدهما الى الآخر ، ويرجح أن هذا الفرق راجع إلى وظيفة الشعر الاجتماعية فى عصر عبد القاهر .

(انظر كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، تحقيق وترجمة شكرى عياد — ١٩١) .

(١) أسرار البلاغة — ص ١٠٨ .

(٢) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر — ص ١٦١ .

(٣) أسرار البلاغة — ص ٢٠ .

الأشكال البيانية فى صعيد واحد قد تفرد بذلك عن غيره ، فلم نجد أحداً من البلاغيين الذين سبقوه قد صنع ذلك ، وقد زاد تمييزه بين هذه الفنون الثلاثة وفنون البديع الأخرى ، يتضح ذلك فيما حاولنا بيانه من فروق فى فصل سابق.

لقد استطاع عبد القاهر حقا أن يعى دور الخيال فى تشكيل هذه الصور وبخاصة الاستعارة وقد ميزها على غيرها بمالها من قيمة ووظائف وصفات سندركها مفصلة فيما بعد .

استطاع أن يدرك ـ بعد أن أعرض عن نظرته المنطقية الأولى ـ أن الصورة التى تتبع العقل أكثر ما تتبع الخيال تتصل بالموروث من اللغة أكثر مما تتصل بالمشاعر الذاتية وأحاسيس الشعراء ، وبهذا المفهوم أبطل عبد القاهر تعريف الشعر الذى ردده النقاد من قبله « أنه الكلام الموزون المقفى » ، إن هذا التعريف عند المنطقى صحيح لا عند الدارس اللغوى للشعر ، فمن ملك زمام الوزن والقافية فالتراث اللغوى أمامه ينظر ليأخذ ويبدل ويحور ما شاء ذلك ، وهو بعد ذلك شاعر وصاحب صور شعرية وإن خلا شعره من حرارة الإحساس ودقته ، ولا يمكن تسمية الشاعر عندئذ بأنه يملك زمام الشعر ولكنه يملك زمام اللغة والمألوف منها .

إن الاستعارة تحاول أن تغمض العينين عن الحقيقة المبسوطة وتنتقل إلى مدى أبعد منها مع ذبذبات الخيال وموجاته ، لقد كان من حسنات هذا الإدراك لدى عبد القاهر أيضا فيما أشرنا إليه من قبل ، أن الإستعارة تعتمد فى إبداعها على الادعاء لا النقل ، لأن عملية الادعاء تعتمد على الخيال أول ما تعتمد ، وعندئذ تكون حرية بالتجديد دائماً فتخلق الصور المبتكرة .

يأتى بعد ذلك دور الزمخشرى (ت ٥٣٨ هـ) مستعملا كلمـة « التخييل » ، وخلاصة رأيه فيه وتصوره له « أنه تصوير المعنى للحس » يظهر ذلك فى بيانه الفرق بين « أصل المعنى » و « صورة المعنى » حتى ليقرر أن الألفاظ لاتستعمل فى التخييلات على جهة الحقيقة ولا على جهة المجاز ، أى أنها وإن لم يتعلق غرض القائل بمعناها القريب فهى لم تنقل عن هذا المعنى إلى معنى سواه ، هى تمثيل للمعنى فحسب ، وهـذا ما يجعل التخييل عند الزمخشرى أعم من التشبيه وأعم من الاستعارة (١) .

أما حازم القرطاجنى فى منهاج البلغاء (٦٠٨ - ٦٨٤ هـ) ، فقد أعد فصلا للتعريف بماهية الشعر وحقيقته منتفعاً بآراء أرسطو وبتفسيرابن سينا لكلمة (المحاكاة) فارقا بين الشعر والخطابة على أساس أن الشعر يعتمد على التخييل فى حين تعتمد الخطابة على الاقتناع ، ممـا جعله يربط الشعر بفكرة التصوير ، ثم حدد التخييل وفصل أحواله ومواقعه فى النفس ، وخير الطرق لإحداث أثرة المنشود رابطا إياه بالمحاكاة التى لا يفهم منها تقليد الطبيعة بحذافيرها (٢) .

من هذا الذى ذكرنا نلمح بداية اهتمام جادة تتجه نحو الخيال وارتباطه بالصورة الاستعارية بما يجعلنا لانجزم بالقول بأن نظرة النقاد والبلاغيين العرب القدامى إلى الخيال كانت نظرة سلبية بحتة ، لقد تحرر عبد القاهر من النظرة التقليدية إلى مفهوم الخيال التى تعده قوة خارجة عن إرادة الشاعر تأتى من شيطانه، كما تحرر من خضوع المشاعر لسلطان العقل، مدركا أن الخيال إحدى القوى النفسيه

---

(١) الزمخشرى : الكشاف - جـ١ ص ١١٣ .

(٢) حازم القرطاجنى : انظر منهاج البلغاء - ص٢٥ .

التى يتمتع بها الإنسان والتى هى مساوية للعقل أو ربما أعظم منه ، إنه استطاع من خلال بعض مناقشاته أن يكشف عن ذلك كله بالإضافة إلى إدراك واع منه لقدرات هذه الطاقة على الخلق المتنوع ، فهو يقول : —

(إن الصنعة إنما يمد باعها وينشر شعاعها —) .(١)

وبهذا اهتدى عبد القاهر إلى حقيقة الاستعارة ودور الخيال فى توليدها بوصفها شكلا من أشكاله أو وسيلة من وسائله .

وإلى جانب هذا الاتجاه الذى أوضحناه فى البلاغة والنقد العربى القديم ، يوجد موقف فلسفى إيجابى يمثل تصوراً ناضجاً لنظرية الخيال ، ولكنه لم يحدث أثره المرجو فى تفكير البلاغيين والنقاد ، نظراً لعدم تمهيده بالدرس والتحليل ، ثم الفهم والإضافة ، إنه موقف « محيى الدين بن عربى » (٢) الفيلسوف المتصوف ، ومع أن نظرته للخيال كانت على النقيض من اتجاه الخيال المجازى ، إلا أنه كان فهما للخيال بوصفه طاقة إبداعية خالقة لكل أنواع صور التفكير على النحو الذى سنشير إليه بعد ذلك عند النقاد الغربيين من أمثال ، شيلى ، وكولردج ، وردزورث ، وغيرهم من فلاسفة الرومانتيكية وشعرائها .

---

(١) انظر أسرار البلاغة (ط المراغى الأولى) — ص ٣٢٨ .

(٢) (هو أبو بكر محيى الدين محمد بن على بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمى الطائى الأندلسى المعروف فى المشرق « بابن عربى » وفى الأندلس « بابن العربى » ، ولقب بالشيخ الأكبر — ولد فى سنة ٥٦٠ هـ — أنظر أعلام العرب — العدد (٩٠) سنة ١٩٦٨ — عبد الحفيظ فرغلى على) .

يقول : « فليس للقدرة الخالقة فيما أوجدته أعظم وجود من الخيال ، فيه ظهرت القدرة الإلهية ، والاقتدار الإلهى ، فهو أعظم شعائر الله على الله ، وذلك لأن الخيال وإن كان من الطبيعة ، فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الالهية »(١) .

الخيال عند شيخنا وسيلة من وسائل المعرفة والحب ، لأنه يعبر بنا من العالم إلى الله عز وجل ، والعقل يعجز عن أن يكون السبيل إلى حب الله ، « وكل حب عقلى ليس بحب خالص لله لايكون إلا عن طريق الأمثلة التى جاء بها الشرع وهى الأمثلة التى يضربها الله لعباده ، فالشريعة هى التى دعت الناس إلى محبة الله عندما استخدمت الصور الخيالية فى وصفه ، وهى تلك الصور التى تتضمنها طريقة التشبيه عند الفلاسفة وعلماء الكلام » (٢) .

ذلك أن الله لم يحجر على أحد من عباده تنزيهه ، ولا تخيله ، وإنما حجر عليهم أن يكون محسوساً لهم ، مع علمه بأن الخيال من حقيقته أن يجسد ، ويصور ما ليس بجسد ولا صورة ، فإن الخيال لا يدركه إلا كذلك فهو حس باطن بين المعقول والمحسوس وما قرر الحق هذا كله إلا للرحمة التى وسعت كل شىء (٣) .

---

(١) محي الدين بن عربى الفتوحات المكية - جـ٣ - ٥٠٨

(٢) نفسه : جـ٣ - ٥٠٨ .

(٣) الفتوحات المكية - جـ٢ - ٣٢٦

هذا هو موقف الشيخ الأكبر من عالم الخيال، ولقد أعطاه قدرة فائقة على قدرة العقل، ومن هنا لم يعد الخيال عنده خاضعاً للعقل، كما كان تصور عبد القاهر له فى البداية، بل إنه فوق القوى النفسية جميعاً. وتمتاز قوة الخيال بأنه ما من قوة نفسية أخرى تشبهها فى قبولها للصور المختلفة، ويمكن القول بأن الخيال أساس لجميع القوى وأن النفس لا تكون مدركة إلا بسبب الخيال، لأنه هو الوسيط بين النفس التى هى من عالم الغيب وبين الحس الذى هو من عالم الشهادة» (١).

صحيح ماذهب إليه « الشيخ الأكبر »، وهل هناك مايشبه الخيال فى تدخله فى كل شيء ؟ ففى سمائه تكشف لنا الرؤية عن المستقبل وعن الحاضر، إن هذا الكلام قريب من كلام النقاد المحدثين عن الاستعارة، إنها بوصفها عبارة قائمة على الخيال أساساً، وبوصفها أداة من أدوات الربط بين الأشياء مما لارابطة بينها فى الأصل أحيانا، إنما تعين على كشف كثير من الحقائق النفسية والأدبية والمواقف الشعورية.

أليست هذه الرؤية - أيضا - لقيمة الخيال هى نفسها التى تكاد تتطابق مع رؤية « كولردج » ووردزورث الشاعرين الرمانتيكيين فى عصرنا الحديث ؟، يقول « سيرموريس بورا » فى كتابه عن الخيال الرومانسى : -

« يتفق وردزورث مع كولردج فى كثير مما قاله عن الخيال، فالخيال عنده أهم هبة يمنحها الشاعر، كما أن تلك الطاقة أشبه بقدرة الله، إنها القدرة الإلهية لطفل يبدع عوالمه الصغيرة، الخاصة، ... ويحتفظ الشاعر بتلك الموهبة فى سنى النضوج وما هو بشاعر إلا بها، ولقد فسّر وردزورث معنى الخيال

(١) السابق : ص ٦٩١

بقوله : ـ

إن هو إلا اسم آخر للقوة المطلقة
والبصيرة الشفافة ، ورحابة الذهن ،
والعقل فى أسمى حالاته .

ويقول عنه أيضا :

قوة تشكيلية .
تقطن معى ، يد خالقة ، أحيانا
ثائر ، تعمل بطريقة زائغة
وروحها المحدودة الخاصة فى حرب
مع الميل العام ، ولكنها لدى الغالبية ،
تابعة تبعية تامة للأشياء الخارجية
التى تشترك معها . (١)

فالخيال عند « وردزورث » ينبغى أن يكون فى خدمة العالم الخارجى ، إذ إن العالم الخارجى ليس ميتا ، وإنما هو حى له روحه الخاصة ، وهى روح تختلف عن روح الإنسان ، وإن وظيفة الإنسان هى أن يدخل فى صلة مع تلك الروح .

معنى ذلك أيضا أن الخيال هو الصلة بين ما هو محسوس مادى و بين الروح المسيطرة على كيان الإنسان ونزعاته وخلجاته الداخلية ، إن هذه الصلة لا تنقل الواقع كما

---

(١) انظر ما كتبه «سير موريس بورا» فى مؤلفه عن (الخيال الرومانسى) ترجمة ابراهيم الصيرفى ط الهيئة العامة للكتاب مصر ص ٢٣ وما بعدها

هو - ولكن كما يلوح للنفس وينسجم مع الروح ، إن رؤية الفنان للحقيقة هى وليدة هذه الثنائية،الروح والمادة - أو إن شئنا قلنا وليدة امتزاج حقيق ومباشر بين قلب الفنان وعقله من جهة وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من جهة أخرى .

بقى لنا بعد ذلك أن نوضح وجهة النظر الحديثة تجاه الخيال ومدى صلته بالاستعارة - لقد استطاع الأوربيون أن يفلسفوا الخيال ويناقشوا دوره فى العمل الفنى على المستويين الجمالى والنفسى مما أفاد فكرنا النقدى وبلاغتنا وبخاصه موضوع الاستعارة وهو من أهم قضاياها وإذا أردنا بيان ذلك قلنا :-

تعرض الفكر الكلاسيكى الأوربى لقيمة الصورة والخيال ، وكان ذلك صدى لاهتمام أصحابه بنظرية المعرفة فى جملتها ، فالصورة من وجهة نظرهم شىء مادى ، لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا .

فالانطباعات المادية التى تنتج فى الذهن عن طريق الحواس هى سبب الوعى . وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير فى النفوس بعض المشاعر وليست

هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بوساطة الذاكرة، وتداعي المعاني، ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا، وليس مصدرها المباشر هو الصورة، بل الادراك لأن الصورة مادية وعالم الأفكار عندهم متميز كل التميز عن عالم المادة

فالخيال هو المعرفة عن طريق الصور، يتميز في جوهره عن الإدراك ذلك لأن الخيال يمثل نوعا من المعرفة في أدنى درجاتها، وليست الصورة التي تنتج عنه سوى فكرة مضطربة لا يمكن أن تؤدي بذاتها إلى الفكرة الصحيحة فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة، حقا يمكن أن ينتقل المرء من الصورة إلى الفكرة الصحيحة بالترقي في اكتناه عدة صور بعد جمعها وتنظيمها واستخلاص الفكرة من مجموعها، ولكن ذلك لا يكون إلا بالإدراك وهو أرقى من الخيال، وهو وحده خاصة الإنسان (١).

يقول « بوالو » : «فلتحبوا دائما العقل، ولتستمد مؤلفاتكم منه وحده كل من رونق وقيمة، فلاشيء أجمل من الحقيقة، وهي وحدها أهل لأن تحب، ويجب أن تسيطر في كل شيء حتى في الخرافات، حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة الا جلاء الحقيقة أمام العيون، ويقول « لابروبير » (La Bruyere) الكلاسيكي الفرنسي، « يجب ألا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال لانه لا ينتج غالبا إلا أفكارا باطلة صبيانية لا تصلح من شأننا، ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو السمو بحالنا، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح وأن تكون أثرا لنفاذ البصيرة » (٢).

---

(١) د. محمد غنيمي هلال : الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث - مجلة المجلة - يوليو ١٩٥٩.

(٢) السابق - ص ٩٠، ٩١، النقد الأدبي الحديث ط ٧٣ ص ٤١١.

لاشك فى أن هذا الاتجاه هو نفسه الذى صادفناه فى بلاغتنا القديمة ، ومن ذا الذى يعتقد أن عنصر الأصالة والصدق الفنى فى الصورة التى تتبع العقل يمكن أن يتحقق وجوده؟ إن الصورة الشعريه بما تحمل من دلالات تتصل بذاتيه مبدعها وكيانه الداخل ، ولا يمكن أن يحدث هذه الصلة بدون هيمنة الخيال على خلقها وقد أكدنا ذلك مراراً صدد حديثنا عن الخيال الثانوى وقانون تداعى المعانى .

ومن هنا وجدنا للرومانتيكيين نظرة نقدية مغايرة ومخالفة لنظرة هؤلاء الكلاسيكيين العقليين ، فلقد دعــوا إلى المطالبة بحقوق الفرد والإيمان بذاتيته ، وكان هــذا بطبيعة الحال صدى لما وجهت إليه الثورة الفرنسية حينئذ والى عمل بعض الشعراء فى صفوفها ، مثل « كوليردج » و « وردزورث » وانطلاقا من مبادىء هـذه الثورة وتلك الفلسفه نادى الرومانتيكيون بإطلاق قوة الخيال وتحطيم النظام الطبقى والاعتراف بكل المواهب الذاتيه ، لذلك أخذ الرومانتيكيون يضفون على الخيالى قيمه جمالية ومعنوية عظمى ، مما كان له أثره البالغ فى النقد والشعر فى العالم كله حتى يومنا هذا ، « فوليم بليك » جعل من الخيال قوة روحية بوصفه الحصن الالهى الذى سنعود إليه بعد هلاك الجسد وهو عالم الأبديه ، والقوة الوحيدة التى تخلق الشاعــر هى الخيال أو الرؤية المقدسة » (١) ، إنها القــوة التى تتلاشى عندها المتناقضات وهى التى تخلق الوحدة من عنصرين متناقضين أو أكثر (٢) .

---

(١) كولرج - ص ٨٠

(٢) السابق - ص ٩٩ .

ولم يعن وردورث بالبحث فى الخيال من حيث هو بقدر ما عنى بأثره فى الصورة الشعرية والخيال عنـــده « هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباساً فيه تكتسى أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً ، ويسلكون مسالكهم الطيفة ، أو هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج - معاً - العناصر المتباعدة فى أصلها والمختلفة كل الاختلاف ، لكى تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً »(١)

وحين يسوق الخيال مقارنة ... فهى نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة ، ثم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها . وتتقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف على الشكل ، كما تتوقف على الخصائص الجوهريه الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضيه الخارجية ، ثم إن الصور يؤثر بعضها فى بعض على نسق واحد ... ذلك لما للخيال من وعى ذى سلطان ثابت الدعائم.(٢)

أليس هذا الذى يقوم به الخيال هو من عمل الاستعارة ووظيفتها الأساسية؟ إنها تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما فى وعائها فيتلاشى تناقضهما، وتزداد الرابطة والتشابه بينهما، لذلك كانت رؤية الشاعر للحقيقة هى وليدة الامتزاج الحقيقى المباشر أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى لعناصر الحياة ، ولا تتم عملية الاتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ، ولا تتم أيضاً إلا إذا اهتز كيانه كله بوساطة الخيـــال .

ويفسر ريتشاردز الأمر بوضوح فى قوله : « إن الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس عادة أنها لا رابطة بينها ، عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة

(١) النقد الأدبى الحديث - ص ٤١٣

(٢) السابق - ص ٤١٣ .

ولأجل غاية محدودة ، وليست هذه العملية واعية أومقصودة بالضرورة ، ولكنها مقصورة على مجال محدد الظواهر وانتصارات التكنيك أو الصنعة وفى الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال». (١)

وهكذا يعتمد نشاط ملكة الخيال على العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، علاقة يدركها الانسان فى لحظة رؤيا عاطفية ، وعقلية معاً . لذا فإن عملية التخيل فى نظر كولردج عملية خلق ، بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً وهى تبعاً لذلك القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً . وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق .(٢)

إن الطبيعة فى ذاتها ليست مجرد معطى جامد ميت ، ولكنها تدب فيها الحياة حينما تمتزج بالروح الإنسانية فتعكس التجارب الروحية المختلفة، ومع ذلك فلا يجد الانسان رموزاً فى الطبيعة كما يهوى ، وأينما يهوى ، بل هناك انسجام أو تعاطف إن جاز هذا التعبير بين الطبيعة ورموزها وبين الروح الإنسانية التى تفسرها وتجد فيها دلالات خاصة .

ومن هنا فإن العمل الفنى نتاج الروح الإنسانية وليس مجرد صورة للعالم

---

(١) مثادىء النقد الأدبى ـ ص ٣١١

(٢) كولردج ـ ص ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٨٧ .

معنى ذلك أن الشاعر يستعين على جلاء الصور فى الشعر بالطبيعة ومناظرها، على أن يراعى صنوف التشابه التى تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسيه ، وفى هذا إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية ، وجدير بالفنان الأصيل أن يحتفظ بأصالته فى البحث عن الصور الطبيعية التى تمثل أفكاره وتربط ما بينها عضويا حول الموضوع الذى يتحدث عنه

الخارجى ، إنه تجسيد حى لقيم إنسانية معينة ، الشيء الذى لا نجده فى التقليد الصرف نفهم من ذلك أن الصور الكاملة يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة فحسب ، وإنما هى تنشأ فى نفسه وتأتيه من طريق الخيال (١) .

لقد عرف شيلى الشعر فى كتابه « دفاع عن الشعر » بقوله : « الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال ، والفرق بين العقل والخيال ، أن العقل يحترم الفرق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها »(٢) .

لا نشك إذن فى أننا نلمح فى هذا نظرات رحبة واسعة تفسر معنى الخيال تفسيراً يبنى للعمل الفنى صوره وأسسه التى تقوم عليه .. ولكن توجد على الأقل ستة معان متميزة لكلمة الخيال فيما حدده ريتشاردز (٣) ، يهمنا منها النوع الذى نراه فى مقدمة تلك الأنواع الستة من حيث القدر والأهمية ولقد رأينا يقول فيه: « لا يقصد بالخيال أكثر مـــن استخدام لغة المجاز ، ويقال عن الناس الذين يستخدمون بطبعهم الاستعارة والتشبيه ، ولا سيما إذا كانت الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف ، يقال عنهم أنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال ، ومن الجائز أن يصحب هذا المعنى أو لا يصحبه معان أخر للخيـال ، وينبغى لنا ألا ننسى أن الاستعارة والتشبيه يقومان بعدة وظائف متباينة فى الكلام ، فقد تكون وظيفة الاستعارة هى التوضيح أو التبيين ، أى قد تقدم مثلا محسوساً لعلاقة كان لا بد من وضعها فى لغة مجردة لولا هذه الاستعارة . وهذا هو الاستخدام العلمى أو النثرى الشائع للاستعارة ، وهو استخدام نادر فى لغة الانفعال أو الشعر ، ....

---

(١) كولردج ص ٧٠ ، ٨٠ .

(٢) نفسه ص ٨٠ .

(٣) مبادىء النقد الأدبى - ص ٣٠٩ .

وليست الاستعارة إلا وسيلة للتعبير عن موقف المتكلم من الموضوع الذي يتحدث فيه أو من الجمهور الذي يتحدث إليه ....، ولكن الاستعارة لها وظائف أخرى غير تلك، إنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها رابطة أو علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء، وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا هذا الأثر لاينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا في حالات قليلة جداً. إنها وسيلة شبة خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد من كبير العناصر المتنوعة (١).

إذن العلاقة التي تنشئها الاستعارة بين طرفيها ليست علاقة منطقية بقدر ما هي علاقة من صنع الخيال الذي يحاول أن يحدث التأثير في المواقف والدوافع عن طريق إذابة هذه العناصر وخلق الجديد منها، إن الاستعارة تستخدم إذن استخداما انفعاليا وجدانيا، فلغتها لغة الانفعال والوجدان، وليست لغة الأفكار الخالصة، ولا يمكن أن تتحدث بلغة الانفعال هذه إلا على أنها نوع من الخيال، إن لم تكن هي الخيال نفسه.

إن هذا النوع من الخيال هو الذي يهمنا أكثر من غيره، ولقد كان كولردج باعتراف ريتشاردز نفسه أول من عرف الخيال بهذا المعنى حيث يقول ريتشاردز :

« تلك القوة التركيبية السحرية التي أفردنا لها لفظة (الخيال)، تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير

---

(١) انظر مبادىء النقد الأدبي – ص ٣٠٩، ٣١٠

عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحلم المتيقظ أبداوضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق » (١) .

إنه الخيال الثانوى الذى حدده كولردج ، وقد قسم الخيال إلى « أصلى » أو « أوّلى »، و « ثانوى » ، فالأولى هو القوة الحيوية والعامـــل الأول فى كل إدراك إنسانى وهو علمى فى وظيفته ، ويقابل ما يدعوه « كانت » الخيال الإنتاجى ، فكل إدراك علمى لابد فيه من هذا النوع من الخيال .

والخيال الثانوى صدى للخيال الأولى ، ويصطحب دائمـــا بالوعى الإرادى ويتفق مع الخيال الأولى فى نوع عمـله ، ولـكنه يختلف عنه فى درجته وطريقة عمله لأنه يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحـــدها أو يتسامى بها ليخرج من ذلك كله بخلق جديد ومجاله الفن ، « وهذا النوع من الخيال يدعـوه « كانت » « بالخيال الجمالى » (٢) .

إنه تلك القوة الإيجابية التى تقوم بدور أساسى فى البناء الفنى وتمثيل الأشياء إذ إنه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولى من مـدركات فيحولهـا إلى تعابير بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التى هى فى أصلهـــا مدركات عقلية محضة .

وهاهوذا « كولردج » نفسه يقدم لنا تصوره عـــن الخيال الأولى والثانوى والفرق بين الخيال وقوة الاستدعاء والوهم .

---

(١)- السابق ص ٣١٢ ، كولردج - ص ٩٩

(٢) النقد الأدبى الحديث (ط٧٣) ص ٤١٤ .

يقول :

« إنى أنظر إلى الخيال إذن إما باعتباره أوليا أو ثانويا ، وأنا اعتبر الخيال الأولى الطاقة الحية ، والعامل الرئيسى فى كل إدراك إنسانى ، واعتبر الخيال الثانوى صدى للاول ، يوجد مع الإرادة الوجدانية ، ومع ذلك لايزال متحققا مع الأول من حيث نوع وظيفته ولا يختلف عنه إلا فى الدرجة وفى طريقة عمله ، إنه يحلل وينشر ويجزىء لكى يخلق من جديد أو حيث تكون هذه العملية غير ممكنة يصارع مع ذلك كل الحالات لان يرفع إلى مستوى المثال وأن يوجد ، إنه حى تماما كما أن كل الموضوعات باعتبارها موضوعات ثابتة أساسا ومبنية :

وعلى العكس من ذلك فإن « قوة الاستدعاء Fancy » ليس لها مقابل تعمل معه اللهم إلا ما هو ثابت ومحدود ، وقوة الاستدعاء فى الحقيقة ليست إلا طرازا من الذاكرة متحررا من نظام الزمان والمكان ، ولكنها كالذاكرة العادية سواء بسواء ، لابد أن تتلقى كل موادها معدة من قانون الترابط (١) .

إن ما سماه « كولردج » قانون الترابط » وعزا إليه قوة الاستدعاء كان هو الطابع العام فى أحسن الأحوال لتفسير الاستعارة فى بلاغتنا ونقدنا العربى القديم ، نرى مظاهره فى بعض دراسات النقد الحديث عندنا ، لقد شغف بعض

---

(١) انظر : سيرة أدبية لكولردج ـ ترجمة د. عبد الحكيم حسان ـ ص ٢٤٠ ـ كولردج توابغ الفكر الغربى ص ١٥٦ / ١٥٧

والخيال الأولى يدعوه «كانت» الخيال الإنتاجى أوالعلمى ويحتاجه كل إنسان أما الخيال الثانوى فهو عنده صدى للخيال السابق ويصطحب دائما بالوعى الإرادى وقد سماه الخيال الجمالى . إنه يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد . (انظر النقد الأدبى الحديث ص ٤١٤)

الدارسين بعبارة أرسطو عن قانون تداعى المعانى الذى يفسر الربط بين شيئين فى الصورة الشعرية فى التشبيه والاستعارة . وعوامل تداعى المعانى عند أرسطو ثلاثة ، التشابه ، والتضاد ، والاقتران الزمانى والمكانى ، فحاول بعض الدارسين فى نقدنا المعاصر أن يفسر التشبيه والاستعارة على أساسها (١) .

لقد استطاع كولردج أن يوضح لنا بحق الدور البناء الذى يقوم به الخيال الثانوى ، الذى لا يعترف إلا بقدرة الشاعر الذاتية وبإمكاناته الخاصة فى صنع عالمه الذى ينتقل إلينا عن طريق الصور والاستعارات - وعن طريق ما يراه من علاقات بين الأشياء ، وبهذا تتجاوز وظيفة الخيال الثانوى ما يمكن أن يصنعه قانون الترابط أو قانون تداعى المعانى من صلات باردة - إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق هذا القانون هو فى الحقيقة - وعلى حد قول الدكتور العشماوى (٢) - ربط عقلى مجرد من العاطفة ، ولا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفنى ، إذ أن رؤية الفنان للحقيقة وليدة امتزاج مباشر بين قلب الفنان ، وعقله من ناحية وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى .

إن الموقف الذى يمارس فيه الفنان نشاطه لا يعتمد على تداعى الموضوعات المختزنة فى الذاكرة والربط بينها ربطاً خاليا من حرارة الانفعال إذن إن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق .

إن الخيـــال بهذه الوظيفة مبدع منتج مضيف إلى حقائق الوجـود حقائق أخرى ، وإلى جمال الأدب جمالا آخر ، إنه كما قال « روبين كولونجود »

---

(١) د. حامد عبد القادر : انظر علم النفس الأدبى - ص ٤٣ ومابعدها .

(٢) انظر قضايا النقد الأدبى المعاصر (ط ٢) ص ٧٤ ومابعدها

« مرتبة متمايزة من مراتب التجربة » (١)، أى التجربة الحسية الانفعالية الخالصة تقع فى موقف وسط بين الإحساس والفهم ، فهو يمثل نقطة التقاء عالم الأفكار بعالم التجربة النفسية البحتة وبمعنى آخر : أن المحسوسات فى صورتها الأصلية ليست هى التى تزود الفهم بالمادة الحسية ، بل هى المحسوسات بعد أن تحولت إلى أفكار الخيال بفعل الوعى (٢) .

إذن الخيال فى نظر كولردج هو الذى يقدر على تفسير المواهب الفردية التى عزتها وقدرتها الحركة الرومانتيكية - ولكن .. أى خيال ؟ - إنه الخيال الثانوى أو الشعرى، أو الأصيل - بعد أن وجد أن قانون تداعى المعانى أو قانون الترابط عاجز عن هذا التفسير ، استطاع أن يعى ذلك ويتنبه إليه عندما تتبع خيال صديقه ورد زورث فى شعره وقد أعجب به ، إن الذى أثار انتباه كولردج فى هذا الشعر قدرة الشاعر على الخلق ؛ خلق الجو والنغم والعالم المثالى ولم يكن من الملائم من وجهه نظر كولردج تفسير ظاهـــرة الخلق هذه فى حدود المذهب الترابطى الآلى الذى كان مفهومه سائدا فى ذلك الوقت .

وهكذا وجد كولردج ظاهرة فى الشعر الرائع تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها. هذه الظاهرة التى تمكن صاحبها من أن يتعدى عالم الظواهر - سماها كولردج (الخيال) الذى يذيب ويلاشى ويحطم ويخلق من جديد . أما الظاهرة الأخرى التى تستطيع الترابطية تفسيرها والتى تظهر فى الربط التعسفى بين الموضوعات فقد أطلق كولردج عليها اسم «التوهم» وما هو إلا ضرب من الذكرة تحرر من قيود الزمان والمكان (٣) .
فالمسألة عنده ليست بمجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما هى أعم من ذلك بكثير ، إنهـا مسألة الفرق بين نظرتين مختلفتين فى الإنسان ، نظرة مادية آلية

---

(١) روبين جورج كولنجود : مبادىء الفن - ص ٢٧٢ ، ٢٥ ، ٢٥٧

(٢) كولردج : سيرة أدبية - ص ١٨٦ وما بعدها .

(٣) كولردج: ١٥٦ / ١٥٧ .

سلبية ونظرة روحية خلاقة شاعرة، لقد أخذ كولردج يشك فى صحة أى حل ميتافيزيقى لا يقره القلب، إن المرء القادر على التفكير العميق لا بد وأن يكون مرهف الحس عميق الشعور، فإدراك الحقيقة فعل حدسى مباشر، يعتمد على الإرادة والعاطفة، وإن ملكة الخيال التى توصل الشاعر إلى صميم الأشياء لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة أما فى حالة التوهم يحاول العقل مجردا عـــن العاطفة أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية، فيفشل فى إيجاد كل موحد حى، وينتج فقط مجموعة من الصور الجامدة غير المترابطة. إن رؤية الشاعر للحقيقة كما قلنا سابقا هى وليدة الامتزاج الحقيقى المباشر أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة، ولا تتم عملية الاتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ودون أن يهتز كيانه كله بوساطة الخيال.. (١).

والاستعارة مظهر من مظاهره، أو قوة من قواه السحرية، التى تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق ... إن الخيال يمنح القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بوساطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن. (٢)

معنى ذلك أن الخيال الثانوى عند الشاعر الرومانتيكى طاقة عظيمة تتصل اتصالا

---

(١) انظر كولردج ص ٨٣، ٨٣.

(٢) انظر النقد الأدبى الحديث – ص ٣١٢

وثيقاً بالعمل الفن ، طاقة تكتشف جوانب من عالم الحقيقة يعمى عنها الذهن العادى، وتمزج هذا العالم بعالمها الخاص والداخلى، أو بمعنى آخر - كما قال كولردج - إنها قوة تركيبية سحرية تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة - ثم تقدم ذلك كله عن طريق **الصورة الشعرية سواء أكانت استعارة أم تشبيهاً أم رمزاً** .ومن هنا وفى مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلى أو الإدراك العقلى أن يعمل تحت الإشراف المباشر للحدس ومن هنا عاد الشعر فناً خلاقاً ، لا مجرد محاكاة بليدة ، وعادت إلى المشاعر قيمتها وتبعاً لذلك أضحى للفنان قدره ودوره ، إنه يهدى إلى جوانب الحق والخير والجمال عن طريق المواءمة بين عالمه المستمد من موهبته وعالمه المستمد عن طريق الخيال والصور .

أما البرناسية - وهى التى تناظر فى الشعر المذهب الواقعى أو الطبيعى فى القصة والمسرحية - فإنها تعنى بالصورة الشعرية والاستعارات وصياغتها ، ورغم أنها تحتم الموضوعية فى هذه الصور - ذلك أنها قامت على أنقاض الرومانتيكية التى حفلت كثيرا بالفرد وباعترافاته - إلا أن صورهم لم تفلت من أجواء الخيال، فالصور لدى شعرائها تبدو تجسيمية تقتصر على الحسيات وتقف عند حدود الصور المرئية ، ورغم ذلك كله فلا نعدم أن نجد الخيال يتسلل خلال رؤية الشاعر فيغلف صوره بذاتية لا تخفى على أحد . ولعل هذا واضح لنا فيما ترجمه الدكتور غنيمى هلال لرئيس هذه المدرسة الشاعر « لوكنت دى ليل » (١) .

والأمر نفسه نجده فى المذهب الإيحائى أو الرمزى ، فقد عابوا على البرناسين وقوفهم عند حدود الصور المرئية مما جعل صورهم جامدة لا حركة فيها

---

(١) انظر النقد الأدبى الحديث - ص ٤١٧

ولا مرونة ، ورأوا أن على الشاعر أن يبدأ من الأشياء المادية ليتجاوزها معبرا عن أثرها العميق فى النفس ، فى المناطق البعيدة اللاشعورية ، وهى المناطق الغائرة فى النفس ، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز ، ومن هنا لا نعتد بالعالم الخارجى إلا بمقدار ما تتمثله وتتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة ، ولكى تتوافر الصفات الإيحائية للصور - كان على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية كى تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه ، من هذه الوسائل « تراسل الحواس » أى وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة ، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد ونقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى والأحاسيس الدقيقة ، وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصه المعهودة لتصير فكرة أو شعوراً ، ولقد دعا إلى ذلك الشاعر الفرنسى بودلير.(١)

ينتج مما سبق أن الجمال مقصور على عالم الخيال ، وأن الواقع لا وجود له أمام المرء - وخاصة الفنان - فى تخيله ، ونضيف فنقول ، أليست فكرة تراسل الحواس - وهى فكرة خيالية بحته عند شعراء هذه المدرسة - ، فكرة استعارية خالصة ، وليس بين المستعار والمستعار له من صلة سوى ما بداخل هذه النفس الشاعرة من إحساس داخلى جمع بين البعدين لإرساء قاعدة شعور معين وموقف عاطفى بذاته مما يثير فى نفوسنا مشاعر أخرى مرهفة ومحددة لموقفنا من العالم الخارجى ومدى ما يربطنا به من صلات ! وهكذا يتضح لنا دور الخيال والاستعارات لدى السيرياليين « أصحاب مذهب ما فوق الحقيقة »(٢)، فهم لا يعبأون فى صورهم

---

(١) انظر السابق ص ٣٠٧ ، ٣١٠ ، ٤٣٠ ومابعدها .

(٢) انظر النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٤ ومابعدها .

بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الإيحاء الذى يزيده أو ينقص منه الخيال ومدى تحكمه فى هذه الصور التى تتقارب فيها الحقائق البعيدة كل البعد ومن وراء مثل هذه الصور .

مما سبق بحثه نستطيع أن نرجع مباحث علم البيان جميعا بما فيها الاستعارة ، بل هى على رأسها ، إلى الخيال الثانوى ، وتبدو هذه الصلة من نواحى ثلاث ، أولها: ما هنالك من تشابه وتجانس بين الأشياء التى تربط عادة فيقرن الخيال بينها ويتصورها فى أحوال متنوعة مفردة ومركبة ، ثانيها : إضفاء الحياة على الأشياء غير العاقلة ، وإكسابها حياة إنسانية أو حيوانية ، ثالثها : إنتقال الذهن من معنى إلى آخر . وهذه النواحى الثلاث هى أساس التشبيه والاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية وكذا المجاز ، ومن خلالها تتولد المعانى الجديدة الخصبة والرؤى الطريفة الممتعة .

أما إذا ذهبنا إلى نقادنا المحدثين نرى وجهة نظرهم تجاه الخيال مطابقة لما رأينا عند الرومانتيكيين ، ذلك لأنهم لم يكونوا بعيدين عن التيارات الأجنبية فى دراسات النقد والبلاغة ، فالعقاد مثلا ـ يؤكد أن الصورة التى يخلقها الخيال أكثر جمالا من الصورة الواقعية ، لأن الخيال يحول الواقع إلى شعر ، فيجعله أسمى من الواقع ، فكل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا وتتخلله بوعينا ، ونبث فيه من هواجسنا ، وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر ، وموضوع للشعر ، لأنه حياة ، وموضوع للحياة ، وأن التصور لهو خير معين للإحساس وشاحذ للرغبة أو النفور ، فإن الأم التى تنظر إلى طفلها الوليد ثم تقضى عشرين سنة وهى تتصوره عريسا سعيداً ، فإنما لا تفرح به يوم عرسه، كما تفرح بتصوره والرجاء فى بقائه طوال تلك السنين ، فإنما من نسيج التصور تخلق الحلل النفسية

التي نضفيها على أماني الغيب ومشاهد العيان » (١) ، إن سعة الدنيا من سعة الخيال، وأن حلي الحياة إنما تصاغ من معادنه وكنوزه (٢) .

والحقيقة أن العقاد كان من أبرز نقادنا المحدثين عناية بالخيال ، فقد أشار إلى جدوى الأساطير في الأدب واتصال ذلك بالاستعارة (٣) ، كما أن صديقه المازني رأيا في الخيال ضمنه كتابه « حصاد الهشيم » ، وخلاصته أن الخيال السليم هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر ليخلق شيئا جديداً - وأن تكن صحة هذا الرأي منوطة بقصر الخيال على التأليف فقط ، وبإجمال فإن زعماء مدرسة الديوان جميعاً ، وعلى رأسهم العقاد أعطوا قيمة كبرى للخيال باعتبارهم أصحاب نزعة رومانتيكية ، وربطوا الخيال بالاستعارة في إطار قيمة جمالية كبرى .

إن الذين كتبوا عن الخيال مثل الأستاذ « أحمد أمين » (٤) ، والأستاذ « أحمد الشايب (٥) ، اعتمدوا في بحوثهم على « كانت » « ورسكين » ، و « كولودج » وذلك في أثناء عرضهم لعناصر الأدب ، وأعقبهم الدكتور شوقي ضيف بتلخيص عن الخيال الجيد (٦) مؤكدين جميعاً أنه يجمع بين طاقة من الحقائق، الوجدان وانفعالاته ويربط بين أشتاتها ربطا محكما لا ينكره الحس والعقل .

( ) العقاد - ديوان عابر سبيل - ط ٢ سنة ١٩٦٥ - مكتبة النهضة العربية - ص ٤ .

(٢) العقاد : الفصول - ص ٥٤ .

(٣) الفصول - ص ٥٤ .

(٤) أحمد أمين : النقد الأدبي - ٩٨ .

(٥) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي - (ط ١٩٤٢) - ص ٢٢٠ .

(٦) د. شوقي ضيف : في النقد الأدبي (ط٢) - ص ٦٧ .

وصورة الخيال عندهم تبدو مبتورة لأنها لا تعتمد فى جوانب المعرفة فيها إلا على ما ترجم عن هؤلاء النقاد الذين ذكرناهم وغيرهم دون إضافة جديد ، والكل متفق بلا خلاف على أن الاستعارة خيال أصيل وليست شيئاً غيره .

إن تقدير الخيال ودوره فى خلق الصورة الشعرية موجود إذن فى كتابات المحدثين من نقادنا العرب وأصداء القضية موجودة فى الفكر العربى بعامة ، ولسنا فى حاجة بعدئذ إلى مناقشتها فى إسهاب ، وكلها تربط بين الخيال والاستعارة برباط وثيق ويكفينا ما ألمع إليه الدكتور « أحمد زكى » بقوله : « الدليل على أصالة الخيال وصوره فى الشعر امر يتصل بترجمة الاستعارة ، او بترجمة الشعر » ، وهو فى ذلك متأثر بكلام « ريتشاردز » الذى أوضح أن أية معالجة للطريقة التى يعمل بها الخيال تكشف بسهولة عن موضعه الصحيح فى العمل الأدبى بعيداً عن الألفاظ وإيقاعاتها والمعنى وتقريراته ، والدليل على ذلك ترجمة الشعر إلى لغة غير لغته ، فعلى الرغم من أنه يفقد الكثير بهذه الترجمة إلا أننا لا نعدم قدرا من العاطفة بين طبقات هذه الترجمة بينما تضيع إيقاعات كلماته وقوافيها (١)

ويؤكد الدكتور « أحمد زكى » فى صفحات خصبة صلة الاستعارة بالخيال محدداً درجة الخيال فيها ، فيقول : « إن الشاعر الكبير هو الذى لا يكاد ينفصل حتى يمده خياله بفيض الصور التى تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها ، على أن هذه الصور قد تكون من أبسط أنواع الخيال ، وقد تكون من أعقدها ، وأما أبسطها فهى الاستعارة التى أساسها التشبيه ، وقوامها جمع أطراف الأشياء إلى بعضها فى تركيب مغاير لأصولها ، وكذلك الرمز الذى يوحد بين العالمين الخارجى والداخلى

---

(١) د. أحمد زكى : النقد الأدبى الحديث (أصوله واتجاهاته) - ص ٥٤ - والحديث عن ترجمة الاستعارة انتهينا من مناقشته قبلا ضمن الأحكام .

فى علاقة حدسية قوامها إشارات منظورة لأشياء غير منظورة ، وأما أعقدها فما يختلط بالوهم « Fancy » ، والأساطير « Myths » حيث يخترق الذهن حدود للمعقول إلى عمليات خلق استاطيقى ليس الغرض منها جعل الإدراك الإنسانى ممكنا فحسب ، وإنما كذلك إعطاء التجارب الإنسانية أبعاداً تتسع لكل الناس ، ذلك أن الطبيعة البشرية تشترك فى الشىء الكثير وتستمد فى مواقفها تنظيمات متوارثة بحيث يكون من السهل جداً أن يتلاقى الإنسان مع الإنسان عن تخوم أصبح لا وجود لها فى هذا العالم على الإطلاق ، أما الوهم فيوضع جنباً إلى جنب مع ما يمكن تسميته بالخيال الابتكارى « Creative imagination » الذى يجمع عادة بين عناصر ليس بينها رابطة وإن تكن فى حدود العقل (١) .

ويلحظ الدكتور «أحمد زكى» أن من دراسينا المحدثين الذين حاولوا دراسة الخيال «أيليا الحاوى» معتمداً فى ذلك على ما نشره «أيليا(٢)» من مقالات، تعرض للخيال فى الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز والرؤية الشعرية ، ولدور العقل فى ذلك أيضاً منتهياً إلى أن الباحث وفق فى أن يفضى بكل شىء عن الخيال من خلال عرضه ، وليس يعيب إفضاءه هنا إلا حصره فى الأعمال الشعرية .

وهكذا يتضح لنا عناية النقاد والبلاغيين عربا كانوا أم غربيين بالخيال وصلته بالصورة الشعرية ، بحيث أصبح الخيال لديهم الملكة التى يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم وهم لا يؤلفونها من الهواء ، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها تختزنها عقولهم وتظل كامنة فى مخيلتهم حتى يحين الوقت فيؤلفون

---

(١) د. أحمد زكى : النقد الأدبى الحديث (أصوله واتجاهاته) صفحات ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٨٢ .

(٢) فى مجلة الآداب البيروتية سنة ١٩٦٢ - ١٩٦٣ .

منها الاستعارة أو الصورة التي يريدونها ، استعارة أو صورة تصبح لهم لأنها من عملهم وخلقهم ، والخيال عند الأدباء يقوم على شيئين : ـ

دعوة المحسات والمدركات ثم بناؤها من جديد ، ومن هنا كان الخيال يفترق عن التفكير مع أن كليهما يستمد مواده من الواقع ، وذلك لأن التفكير يقوده غرض محدود هو محاولة معرفة الحقيقة فهو استكشافي محض ، لا يخلق علاقات جديدة بين الأشياء ولا يغير في أشكالها وعناصرها ، أما الخيال فلا يقف عند ذلك ، بل يعمد إلى التغيير في هذه العناصر غير مقتنع بعلاقاتها ، بل يضيف إليها علاقات جديدة ينزعها من واقعها نزعا في كثير من الأحيان ، مثلما يفعل في إطار الاستعارة بوصفها إحدى وسائله وأدواته الأساسية التي تحقق هدفه في العمل الأدبي ، ثم إن التفكير موضوعي لا يبدل في الحقائق الواقعة ، إنما يحاول فهمها وبيانها ، أما الخيال فذاتي يبدل في هذه الحقائق ويغير حسب تصور الأديب ، إذ يشكلها أشكالا جديدة ، أشكالا يبعث فيها من روحه ما يعيدها خلقا نابضا بالحياة ...ومن هنا كان الفرق جليا بين الأديب والعالم ، فالأديب يصور أما العالم فيشرح ، لذا فالفن لا يخاطب الفكر المجرد بل يخاطب قوة الإحساس وقوة التخيل ، عالمه ليس بذلك العالم الذي يكشفه التفكير المحض ، إنه يرى الحق ولكنه يراه في معرض محسوس ولا يراه فكرة مجردة بل يراه من خلال الشعور ، والشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس ، واحتكام الإنسان إلى الشعور لا بد يدفعه إلى استعمال الخيال ، لأن الشعور هو ذلك النهر الجميل المتدفق في صدر الإنسانية منذ القدم ، واللغة مهما بلغت من القوة والحياة لن تستطيع أن تنهض بدون الخيال بالعبء الكبير الذي يرهقها به الإنسان والذي يشمل النفوس الإنسانية وأفكارها وأحلامها والقلوب البشرية وآلامها ، وكل ما

فى الحياة من فكر، وعاطفة ، وشعور » (١) .

وبدراستنا لصلة الاستعارة بالصورة الشعرية ، ولعلاقتها بالخيال تبدو لنا قيمتها ومكانها فى العمل الأدبى ، وهو ما يختص بفصلنا التالى - وهى قيمة منبثقة من كون الاستعارة صورة شعرية ترتبط مع غيرها من الصور فى إطار الخيال الذى صاغها لتجعل من العمل الفنى قيمة جمالية كبرى .

---

(١) أبو القاسم الشابى : انظر الخيال الشعري عند العرب ص٥٥

الفصل الثالث

قيمة الاستعارة

ماذا يقصد بالقيمة هنا ؟ . . شيء له قيمة أو يعـــد قيما فى المعنى الأصلى الجوهرى عندما يكون موضوع اهتمام أو نفع أو شغف من أى نوع . وأى شيء هو موضوع اهتمام أو نفع من ثم قيم بذاته ، ومن ثم تعرف القيمة بالجدوى أو الفائدة (١) .

وعلى هذا الأساس ، وفى بداية حديثنا عن قيمة الاستعارة تجدر الاشارة إلى أن قيمة الشيء تستمد دائما من الأسباب التى تدفع لاستخدامـه ، أو النفع الذى ينطوى عليه ، واذا أردنا أن نوضح الأسباب التى تدفع لاستخدام التجوز قلنا : انها ترتكـــز على عدة نقاط ، أولها. مالتعبير المجازى من قدرة على تلوين الأفكار وتوليد الصور ، وبعث للايحاء بما هو ملائم لطبيعة المعانى، وقد يكون من لم يستطع أن يعبر عن ذات نفسه أكثر استغراقا فى تجربته فلم يستطـع عنها ابانة ، ولم يتحكم فيها لفظا ، وكأن هـــذا الأسلوب المجازى مرحلة وسطى بين التحديد حيث ينال من جلال المعنى ، وبين الإحجام حيث يعز اللفظ المعبر فهوة أقرب إلى طبيعة الفكر وألصق به تعبيرا بما هـو معادل (٢) ، وثانيهـا : الحاجة الى التعلثم الذى يجنح الى التعقيد والتقنين ، وهو أمر يدعـو إلى نشأة

---

(١) رالف بارتن بيرى . آفاق القيمة ـ ترجمه د. عبد المحسن عاطف سلام ـ ص ١ ـ ٢٨ .

(٢) فائق متى : اليوت ـ ص ٢٩ ومابعدها .

، أبو القاسم الشابى : الخيال الشعرى عند العرب ـ ٢٣ .

، المجاز وأثره فى الدرس اللغوى (قيمة التجوز)

مصطلحات جديدة ، ومن الأسباب أيضا سرية الأمور ، وقد عرفها الغرب قديما وهي المراسلات الشفرية ،وهي رموز وإشارات لاتعلق لها بالخط والكتابة يشير إليها القلقشندى قائلا : وهى التى يعبر عنها أهل المعانى والبيان بالاستعارة وبالكناية « بالنون بعد الكاف » ، وقد يعبر عنها بالوحى والإشارة (١) .

ومما هو متصل بهذا التكتم السحر « بطلاسمه » ودلالاته الخاصة ، وعامل من عوامل نشأة المصطلح « مصطلح مجاز » وما تفرع عنه»(٢)ومن هنا فأوجه الشبه بين السحر والفن قوية معا ، وتشتمل أفعال السحر دائما علـــى جوانب أساسية وليست عرضية من الأفعال الفنية ، كما أن غاية السحر على الدوام هى مجرد إثارة انفعالات وإن لم تكن غايته الكلية فهى غاية جزئية على الأقل لاينكر وجودها ، ومن مهامه تنمية الروح المعنوية أو المحافظة عليها أو القضاء عليها (٣)

ثم إنه فن تمثيلى ، ولهذا يعتمد على استحضار الانفعال ، وهو يعمل بناء على قصدلاستحضارانفعالات معينة دون غيرها لإطلاقها فى أمور الحياة العملية وقد يتصف فنه بالجودة أو بالرداءة شأنه شأن أى فن آخر (٤) .

ومن الأسباب أيضا الترجمات(٥)،وهو أمر يدعو إلى التخصيص أوالتعميم إلى غير ذلك مما ذهب إليه الدكتور محمد بدوى ولما كانت الاستعارة قد احتلت على وجه خاص عند عبد القاهر حيزا كبيرا وبدت مكانتها من خلاله،فإننا يمكن أن نقف على خصائصها

---

(١) القلقشندى : صبح الأعشى - جـ٩ - ص ٢٤٩ ، ٢٥١ .

(٢) المجاز وأثره فى الدرس اللغوى (قيمة التجوز)

(٣) انظر روبين جورج كولنجود - مبادىء الفن - ٧٥ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٩ - ٩٠ - ٩٤

(٤) انظر السابق : ص٨٩ - ٩٠ .

(٥) أولمان - دور الكلمة - ٢٠

الموضوعية لنتبين قيمتها ووظيفتها فى بناء الأسلوب عنده ، ويمكن أن نحدد لها وظائف أو خصائص توضح قيمتها . ذلك من خلال نصوصه الصريحة فى ذلك .

أولى هذه الوظائف التزيين أو التجميل ، وهو مفهوم لم يحدده عبد القاهر فهو عام عنده ، ولكنه واضح من وصفه الاستعارة بأنها « أمد ميدانا وأشد افتنانا ، وأكثر جريانا ، وأعجب حسنا وإحسانا ، وأوسع سعه ، وأبعد غورا وأذهب نجدا فى الصناعه وغورا ، من أن تجمع شعبها وشعوبها وتحصر فنونها وضروبها ، نعم وأسحر سحرا وأملأ بكل ما يملأ صدرا ، ويمتع عقلا ، ويؤنس نفسا ، ويوفر أنسا ، وأهدى إلى أن تهدى اليك عذارى قد تخير لها الجمال وعنى بها الكمال ، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدت فى الشرف والفضيلة باعا لا يقصر وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر»(١) .

وليس هذا الكلام بعيداً عن مفهوم « بيتى » المعاصر الذى يقول : إن التزيين هو ما تشيعه الاستعارة فى النفس من أحاسيس لذينة (٢) .

ثانية هذه الوظائف .. الاختصار أو الإيجاز ، « ومن خصائصها التى تذكر بها ، وهى عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعانى باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجنى من الغصن الواحد أنواعا من الثمر ، وإذا تأملت أقسام الصنعة التى بها يكون الكلام فى حد البلاغة ، ومعها يستحق وصف البراعة ، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها وتقصر عن تنازعها

---

(١) أسرار البلاغة - ٤٨ - ٤٩ .

(٢) Beaty & Matchett : Poetry statement to meaning, p. 27.

مداها ، وصادفتها نجوماً هي بدرها وروضاً هي زهرها »(١) .

ثالثاً .. « الجدة » : وهي « من الفضيلة الجامعة فيها أن تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة ، تزيد قدره نبلا ، وتوجب له بعد الفضل فضلا ، وأنك لتجد اللفظة الواحدة فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ولهـا في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد وشرف منفرد وفضيلة مرموقة وخلابة موموقة » (٢) .

أما الخاصة الرابعة فهي « الإيضاح » ، « فإنك ترى بها الجماد حياً ناطقاً والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جلية ، وترى المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسمت حتى رأتها العيون والأوصاف الجسمانية عادت روحانية لاتدرك إلا بالأفكار والظنون » (٣) .

تلكم هي وظائف الاستعارة مما تحدد مقاييسها عند عبد القاهر من واقع نصوصه الصريحة. وهي وظائف لايقاس بها عبد القاهر وعمق نظرته وفهمه لقيمة الاستعارة بالنسبة لسابقيه أو معاصريه من البلاغيين والنقاد فحسب ، ولكن يقاس بها عبد القاهر بالنسبة لآراء النقاد المحدثين في الاستعارة ومباحثها ، والتي تضع النقد الأدبي دوماً إلى جانب خبرات العقل البشري متعددة الأطراف وأصحابها هم الذين استفادوا من علم الجمال ، وعلم النفس ، وشتى أنواع الفلسفات المعاصرة .

(١، ٢) أسرار البلاغة - ص ٥٠ .

(٣) السابق - ص ص ٣٢، ٣٣ و ٥٠ .

ونعرض لهذه الامور بالتفصيل فنقول:

إن الإيضاح الذى ارتآه عبد القاهر قيمة للاستعارة ووظيفة من وظائفها وضعه الناقد الانجليزى « ريتشاردز » فى مقـــدمة ما يمكن أن تؤديه الاستعارة إلى الأسلوب « فقد تكون وظيفة الاستعارة هى التوضيح أو التبيين أى قد تقدم مثلا محسوساً لعلاقة كان لا بد من وضعها فى لغة مجردة لولا هذه الاستعارة ، وهذا هو الاستخدام العلمى أو النثرى الشائع للاستعارة ، وهو استخدام نادر فى لغة الانفعال والشعر . ويكاد يكون قول « شيلى » : « الحياة مثل قبة زجاجية متعـــددة الألوان » هو المثل الوحيد الذى يطرأ للذهن لهذا النوع من المجاز ولكن الإيضاح فى معظم الحالات ليس إلا مجرد ادعاء وليست الاستعارة إلا وسيلة للتعبير عن موقف المتكلم من الموضوع الذى يتحدث عنه أو من الجمهور الذى يتحدث إليه ، فمثلا يقول « جيبون » : إن الحريه التى فى كتاباتى قد أثارت ضدى قبيله لا تعرف الرحمه ولكنى كنت فى مأمن من لدغاتهم وسرعان ما تعودت نفسى على طنين زنابيرهم » (١)

فالتعبير باللدغات وطنين الزنابير عن رد الفعل لدى الخصوم يبين إلى أى مدى يتلون الخصوم فى عينى « جيبون » تبعاً لقدرهم لديه .

إنه الإيضاح الذى يكون ناتجاً عما هنالك من صلة بين الوجدان والخيال أو الطبيعة والفكر فى الاستعارة وإن هذا الضرب من الخيال الاستعارى ضرورى للتوصيل .

إنه الإيضاح الفنى - إن صح هذا التعبير - الإيضاح الذى يخاطب الشعور والإحساس لدى المتلقى للأثر الفنى ، لذلك نرى « ريتشاردز » فى موضع آخر ينعى

---

(١) انظر مبادىء النقد الأدبى - ص ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ .

على أولئك الذين يحاولون تفسير آثار القصائد مثلا فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة التي يرى الشعراء إلى تحقيقها أو يكتفون بتحليل نثرى للقصائد ، إنهم بدون شك سيجدون هذه القصائد أسراراً لا يستطيعون سبر أغوارها . لذلك فمن المشكلة الصعبة مشكلة تفسير السبب الذى يجعل القصيدة تعجز عن توليد أى أثر فى نفوسنا، وذلك حينما تبدو غاية الشاعر فيها جلية واضحة أكثر مما ينبغى .

وتبعاً لذلك فإننا لا نجد وضوحاً فنياً على حد تعبيرنا ، إنما هذا كله يراد به الإيضاح العقلى لا الفنى ، لذلك فإننا إذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً فى الآثار الفنية وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة فى داخلها إلا فى حالات نادرة جداً ، ذلك لأنها قائمة على الادعاء من صنع الخيال .

لقد أكد أرسطو من قبل هذه الحقيقة ، فوضوح الأسلوب بعامة من شروط جودته عنده لأن الكلام الذى يعجز عن أداء معناه فى وضوح يفوت الغرض منه .(١)

واللغة تكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون مبتذلة ، وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استعملت ألفاظاً غير مألوفة فى الاستعمال الدارج كالكلمات الغريبة غير المبتذلة ، وكالمجاز والألفاظ المركبة ، ولكن يجب القصد فى استعمال هذه الكلمات غير المبتذلة فى المجازات فالإفراط فى استخدام الكلمات الغريبة ، وفى استخدام المجازات ينتج أثراً هزلياً .

معنى ذلك ، ليس المقصود بالإيضاح استخدام الألفاظ والاستعارات والصور

---

(١) أرسطو : الخطابة

مما نراه فى متناول جميع الناس يستطيعون تأليفه والقدرة على فهمه بسهولة ، فتكون حينئذ أبعد شيء عن الصفة الفنية والأدبية التى تميز الفن الشعرى عن غيره من صنوف التعبيرات الأخرى ، وإنما ينبغى استحسان نوع من الإخفاء الذى يصبح حسنة من حسنات الأديب ، ومن مواضع الإجادة فى فنه بحيث لا تنجلى لنا معانيه إلا بعد أن يحوجنا إلى طلبها بإمعان النظر وتحريك الخاطر ، وبذل الهمة ، ولعل هذا من الحقائق المركوزة فى الطباع - يقول عبد القاهر فى ذلك :-

« فن المركوز فى الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف » (٢)

وينبغى ألا يذهب بنا هذا المذهب إلى حد التعمية والتعقيد فى الصور والأساليب والمجازات والاستعارات ، يتضح ذلك فى تصور عبد القاهر من يقول له :

« يجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية ، وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً فى فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، ألا تراهم قالوا :- « إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » فكان جوابه :-

« أنه لم يرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أراد القدر الذى يكون

---

(١) أرسطو . فن الشعر : فى الفصل الحادى والعشرين

(٢) أسرار البلاغة - ص ١٥٩ - ١٦٠ .

المعنى به كالجوهر فى الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عنه اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة ، ويكون ذلك من أهل المعرفة ».(١)

ومع « الإيضاح » يذكر عبد القاهر من وظائف الاستعارة « الجمال والجدة » و « الاختصار» وليس من شك فى أن للاستعارة قيمة جمالية عظمى ، لقد كانت الاستعارة بداية الحكمة وأولى المناهج العلمية ظهوراً ، يقول « بيتس » : إن الحكمة تتكلم أول ما تتكلم عن طريق الصور . ويقول « جاردو » : « فى يوم من الأيام كان العالم طازجاً ، فقد كان مجرد الكلام شعراً وتسمية الأشياء وحياً ، والاستعارة تسقط من الأفواه المبدعة للرجال كإفراز طبيعى من الحواس الحادة » .

ويقول « سيسيل داى لويس » : الصورة هى ما يبقى فى كل شعر ، فالاتجاهات تأتى وتذهب ، واللغة تتغير ، وأنماط الأوزان تتبدل ، بل إن الموضوعات الأولية ربما تتغير تغيراً كاملا ، ولكن الاستعارة تبقى إذ هى مبدأ الحياة فى الشعر وهى المحك الرئيسى للشاعر ومجده . (٢)

ومن هنا فإن الاهتمام الجمالى يعمل دائماً فى عالم الخيال ، (٣) ولما كانت الاستعارة أرقى أنواع الخيال ، فإن الاهتمام الجمالى المنصب عليها يخدم المعرفة

---

(١) وانظر قضية التخييل بالغموض والصدق الفنى فى الصورة فى (النقد التحليلى عند عبد القاهر «للمؤلف» ص ١٥٦ وما بعدها

(٢) The poetic Jmage 117

(٣) يرى (رالف بارتن) . آفاق القيمة — ٥٠ ج

بوساطة عدم تقييده ذاته وتحرره من الطواف خارج حدود المعرفة ، لذلك كان ميدان الخيال الاستعارى ميدان الابتكار والاختراع والابتداع الإنسانى غير المحدود ، فهو يوسع مدى الإمكانات ويؤدى إلى خصوبة الأفكار وإلى إثراء التجربة الحسية وإلى مضاعفة للتباديل والتوافيق التى تختار من بينها المعرفة ما تشاء .(١)

أما « الجدة » ـ أو « النضرة » ـ إن صح القول ـ فهى قدرة الاستعارة على أن تظهر لنا الصورة جديدة فى أعيننا وعقولنا ، فيحدث بذلك أثرها فى نفوسنا وإن هـذا الأثر يحدث التبادل بين طرفى الصورة ، ذلك التبادل الذى يحدث تفاعلا ينتج عنه إعطاء معنى جديد لكلا الطرفين ، فحين نعمد مثلا إلى إطلاق اسم الذئب على أحـد السفاحين القاتلين ، فإننا نعطى السفاح مخالب الذئب ، وقدرته على الفتك ، وفى الوقت نفسه نعطى الذئب عقد السفاح وكراهيته للمجتمع والناس ، إننا بذلك نخلق صورة جديدة من كلا الطرفين ، وهذه النظرية فى تفسير الاستعارة هى ما أطلق عليه ريتشارز «نظرية التفاعل»(٢) ، وهى من شأنها أن تظهر عنصـر الجدة فى الاستعارة .

لذلك فالخيال الاستعارى ، من بين الملكات الإنسانية كلها ، هو ذلك الذى

---

(١) بيرى (رالف بارتن): انظر آفاق القيمة ـ ٤٦٤

(٢) مبادىء النقد الأدبى ـ ص ٣١٥ وما بعدها

يسهم بأكبر قسط من تخلص الإنسان من إحساسه بالتناهي ، وهــو يخترق حدود الفهم العادي وحدود الدارج المألوف ، وحدود المنظور والثابت ، ويهيم في الإمكان غـــير المحدود ، إنه القوة الفعلية المبكرة التي يتغلب بها الإنسان الطبيعي ، بينما يظل إنسانا على الحدود التي يفرضها المكان والزمان والتي تفرضها وراثته الغريزية (١) .

وينبغي لنا أن نتساءل . . عـلى أي أساس أقام عبـد القاهر عنصر الجدة في الاستعارة ، والإجابة . . . أقامه على أساس من نظريته في النظم ، فنظام العبارة ، وطريقة البناء والتركيب والترتيب التي يلحظها عبد القاهر بدقة وفي إطار نظرته الجمالية ، إلى اللغة ونظريته في الأسلوب ، كل ذلك يمكن أن يعطي الاستعارة عنصر الجدة ، فلا يمكن أن يتساوى معنى الاستعارة في قوله تعالى : (اشتعل الرأس شيباً) مع قولنا : شاب الرأس . (٢)

أليس هذا الضرب من التفكير هو نفسه ما نجــــده عند الناقد . د لويس داي ، الذي يرى أن الجـدة في الصــــورة هي القـوة الكامنة في الصورة المكتسبة من أسلوبها أو مادتها أو هما معاً على أن نكتشف عن شيء لم تحققه من قبل (٣) .

لقد اختلف النقاد والبلاغيون العرب على قول كثير (ولما قضينا من منى

---

(١) رالف بارتن بيري : آفاق القيمة - ٤٦٥ .

(٢) دلائل الإعجاز - ص ٨٣

(٣) The Poetic Image 17.

كل حاجة) فرأى بعضهم أن عنصر الجدة غـير متوافر فيه (١) ، ولـكن عبد القاهر بذوقه الأدبى الجمـالى استطاع أن يلمح عنصر الجـدة الاستعارية الناشىء عن جودة التصوير وإحكامه ، لذلك كانت الصورة الاستعارية عنده من مقتضيات النظم ، ففيها أسراره ولطائفه ، وفى خلقها يكون مجال التفاضل وتتجلى معايير الحسن ، ذلك المفهوم الذى دعا « عبد القاهر » إلى أن يقول :

(إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته) (٢) .

وهو المفهوم نفسه الذى دعا « كولردج » إلى تعريف الشعر بقوله : « إنه أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع ، وقد رتب على ذلك قوله أيضاً : « ان الشعر الرائع هو الذى لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله شيئاً » (٣) .

وفى النهاية نقول : إن هذا العنصر متصل بما فى التجوز من اتساع ، إنه يقطع هـذه الرتابة التى تستولى على الكلمات التى أصابتها كثرة الاستعمال ، والشاعر يستعمل الألفاظ ذاتهـا التى يستعملها الناس فى حديثهم العادى أو يستعملها الكتاب فى نثرهم للتعبير عن فكرة ، ولـكن الشاعر حين يستخدمها فإنه ينفى عنها قيمها العادية المعهودة ، ويكسبها قيماً جديدة ، وهو يحاول بشتى الوسائل أن يبعد بها عن ميدان النثر وعن قيمتها فيه ، فينظمها بطريقة خاصة

---

(١) انظر تحليل ابن قتيبة للأبيات فى الشعر والشعراء (٩ - ١٣) ترى ذلك

(٢) دلائل الإعجاز - ص ٩٧

(٣) كولردج - ص ٩٦

تختلف عن الاستعمال العادى وبوسع أو يضيق من مدلولاتها » (١) .

والشاعر يتميز أيضا بقدرته على إبقاء انطباعاته فى حالة حرية تامة بحيث تنشأ فيما بينها علاقات جديدة ، وإن أكبر فرق بين الفنان أو الشاعر وبين الرجل العادى هو فى الدقة والحرية التى تميز ما يمكنه أن يقيمه من علاقات جديدة بين العناصر المختلفة التى تتألف منها تجربته (٢) .

إلا أن الشاعر يستطيع أن يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ ما يستعمله من الكلمات مما يجعله قادراً على أن يطور اللغة تطويراً ملحوظاً ، لكنه لن يتمكن من الوصول بهذه اللغة إلى مرتبة النضج ما لم يمهد أسلافه السبيل المسافة الأخيرة إن للأدب تاريخاً يقف وراءه مما يجعلنا قادرين على استخراج كل ما يمكن استخراجه مما يقف خلف الكلمة من وزن كلى للتاريخ اللغوى ، وهذا هو التقدم اللغوى أو تطوير اللغة بما لها من تاريخ منتظم يعمل على تحقيق واكتشاف

(١) د. عز الدين اسماعيل - الأسس الجمالية للنقد العربى - ص ٣٥١
وانظر المجاز فى الدرس اللغوى للدكتور محمد بدرى عبد الجليل - ص
وهذا ما يمكن أن يفسر لنا - كما قال «ريتشاردز» - السبب فى أن الأوصاف الشعرية تبدو أدق من الأوصاف النثرية غالبا ، فاللغة إذا استعملت استعمالا منطقيا علميا تعجز عن أن تصف منظرا طبيعيا أو وجهاً إنسانيا ، إنها لكى تؤدى هذا تحتاج إلى جهاز هائل من الأسماء والألفاظ التى تدل على الظلال والفروق الدقيقة التى تصف الصفات الفردية الخاصة ، ولا تحوى اللغة مثل هذه الأسماء وتلك الألفاظ ، إن الطريقة التى يستعمل الشاعر بها الألفاظ فى الصورة الشعرية هى سر الشاعر نفسه ولا يستطيع تعلمها . (انظر ريتشاردز فى «العلم والشعر» - ص ٣٠ ، ٣١)
(٢) انظر مبادىء النقد الأدبى لريتشاردز ص ٢٣٩

امكانات وطاقات لا شعورية (١) .

لذلك فالمجاز الاستعاري يمثل مدرجا من مدارج اللغة ونقلة فى حياتها ، وهو الذى يؤدى إلى غموض المعنى أو دقته ، وهو وسيلة اللغة فى هذا التغير ، ودرس تاريخ الكلمات إنما هو درس تاريخ الناطقين بها المستعملين لها ، إنهـا مرايا كاشفة تتراءى لنا بواسطتها صفاتهم ، وأطوار حياتهم (٢) .

أما الوظيفة الأخيرة فهى « الإيجاز » أو الاختصار ، وهى تدل على أن التعبير الاستعارى غنى بحيث يستطيع أن يجمع بين الأشياء المتعددة المتناثرة فى قالب واحد أو يحول الكثرة إلى الوحدة والتالى إلى لحظة واحدة ، « حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر » على حد قول عبد القاهر ، ولقد تنبه إلى ذلك النقاد المحدثون ، « فريتشاردز » يرى أن الاستعارة « وسيلة عظمى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التى ينشئها الذهن فيها ، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا فى حالات قليلة جداً » (٣)

معنى ذلك أن العلاقة بين حدى الاستعارة ليست علاقة تشابه فقط ، بل أيضاً علاقة اختلاف ، ومن التشابه والاختلاف يأتى الجديد دائما .

---

(١) انظر اليوت ـ ترجمة فائق متى (ماهو الكلاسيكى) ـ ص ٢٢٨ ، ٢٠٩
(٢) عباس محمود العقاد ـ لغة التعبير ـ مقال فى مجلة الأزهر ـ مارس سنة ١٩٥٩ م نقلا عن الدكتور محمد بدوى فى مؤلفه المجاز وأثره فى الدرس اللغوى .
(٣) ريتشاردز ـ مبادىء النقد الأدبى ـ ص ٠ ٣٤

وبعبارة أخرى:

إن الاستعارة تختصر المسافات فيما بين المعانى وتجمع ما ليس بينه رابطة من من قبل لإدراك أوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة هذه بما يركز معنى خاصاً له تأثيره الحاد والقوى وهذا مايفسر قول « ريتشاردز » :

« إن الخيال لايظهر فى شىء بقدر مايظهر فى إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة منتظمة .»(١)

نعم تتحدد قيمة الاستعارة فى إيجازها ، لذلك كانت مجال اهتمام البلغاء والنقاد لأنها مجاز فيه إيجازها ، تعطينا المعنى الكثير باللفظ القليل ، إنها تحمل أكبر قدر من الدلالات فى ألفاظ قليلة .

والوجازة بإجماع الرأى حد البلاغة ، وإذا كانت الوجازة أصلا فى بلاغات اللغات فإنها فى بلاغة العربية أصل وروح وطبع ، « ولعل أول الفروق بين اللغات السامية اللغات الآرية أن أجمالية ، والأخرى تفصيلية » (٢) ، لذلك فما كانت الاستعارة من أبلغ ألوان البيان إلا لاقتصارها على ذهن السامع حتى لا تلجئه إلى انتقاء المفردات ، ومعرفة معانيها ، والكد فى التعسف والتعقيد اللفظى والمعنوى ولذلك اشترط فى بلاغتها قربها وخصوصيتها وطرافتها ، ثم تجاهل التشبيه ، وكره البعد فيها والتطويل ، لأن إيجازها هو السحر الحلال ، إنه من البلاغة وقطبها الذى تدور عليه .

وما كانت بلاغه الاستعارة فى إيجازها إلا لأن اللغة آلة لنقل الأفكار إلى السامعين ، يصدق عليها ما على الآلة الميكانيكية ،أى أنه كلما كانت أجزاء العبارة

---

(١) مبادىء النقد الأدبى ص٣١٥

(٢) احمد حسن الزيات دفاع عن البلاغة ١٠٣ ، ١٠٧

أبسط تركيبا وأتقن ترتيبا ، وصادفت موضعها وطابقت حال سامعها ، وأدت فاعليتها فى نفس السامعين ، ووصلت إلى المقصود منها ، مثلها فى ذلك مثل الآلة الميكانيكية تماما إن كانت أجزاؤها بسيطة مرتبة ترتيبا قويا وموضوعة وضعا سليما أدت وظيفتها بانتظام إلى أبعد مدى (١) .

وما ذلك إلا لأن السامع له فى كل لحظة مقدار معين من قوة الانتباه والذهن وهذا المقدار لابد من صرف جزء منه فى تلقى ماإليه من الألفاظ، وإحضار صور المعانى الموضوعة بإزائها كما لابد له أيضا من صرف جزء آخر من هذه القوة فى ترتيب تلك الصور بحسب ما لها من العلاقات بعضها مع بعض ، وما بقى من القوة الذهنية بعد ذلك ينفق فى تحقيق الفكرة المشتملة عليها العبارة أو الجملة وتثبيتها فى الذهن . فيكون لما يعد ذلك أثر كبير فى تحركه ، وينشأ ذلك عن الاقتصاد على ذهن السامع . والإيجاز فيه إشارة وهى أبلغ من العبارة ، ولهذا كان التعبير بالاستعارة أبلغ فى الدلالة على المعنى من الحقيقة ، ألم تر قول الجاحظ :

« وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ، ومعناه فى ظاهر لفظه ، وكان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله » (٢) .

يقول ابن الأعرابى : قال لى المفضل بن محمد الضبي : قلت لأعرابى منا : ما البلاغة ؟ قال لى : الإيجاز فى غير عجز ، والإطناب فى غير خطل ، قال ابن الأعرابى : قلت للمفضل : ما الإيجاز عندكم ؟ قال : ترك الفضول وتقريب

---

(١) د. حفنى شرف ـ التصوير البيانى ـ ص ٢٠٤

(٢) البيان والتبيين (ط هارون) جـ١ ـ ص ٩٧ ، ٩٨

البعيد (١) ، وهذا ما تصنعه الاستعارة فى الحقيقة على أحسن ما يكون عندما تقوم بعملية التوحيد بين طرفين متباعدين أحيانا وتصهرهما ، وقد تومىء إلى الشيء فتستغنى عن التفسير بالإيماء كما قالوا : « لمحة دالة » .

والمزية الظاهرة للايجاز أنه يزيد فى دلالة الكلام من طريق الإيحاء ، ذلك لأنه يترك على أطراف المعانى ظلالا خفيفة يشتغل بها الذهن . ويعمل فيها الخيال حتى تبرز وتتلون وتتسع ثم تتشعب إلى معان آخر يتحملها اللفظ أو بالتأويل ، والقرآن الكريم معجزة الدهر فى هذا الصدد ،

والإيجاز بما هو تأدية المعانى الكثيرة بالألفاظ القليلة غالب على أسلوب الرسول صلى الله عليه وسلم ، لأن الايجاز قوة فى التعبير ، وامتلاء فى اللفظ وشدة فى التماسك ، بما كان ينهجه الرسول من المذاهب البيانية وفى مقدمتها الاستعارة ، وكلها صفات تلازم قوة العقل وقوة الروح ، وقوه الشعور ، وقوة الذهن ، وهذه الصفات كلها على أكمل ما تكون فى الرسول الكريم ، ومن هنا شاعت جوامع الكلم فى خطبــه وأحاديثه حتى عدت من خصائصه .

ومنها الخيال الجميل، فإنك ترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، الأجسام الخرس مبينة ، والمعانى الخفية بادية جلية، وترى المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل كأنها جسمت حتى رأتها العيون ، والأوصاف الجسمانية روحانية لا تدرك إلا بالأفكار والظنون . (٢)

ندرك من هذا الكلام أن الفن الأول الذى اعتمدت عليه الأسطورة إذن هو الاستعارة ، ذلك أن عماد الأساطير أناس خياليون وحيوانات وأشياء غير حية من

---

(١) البيان والتبيين (ط هارون) جـ ١ ط ١ - ٧٦ - ٩٧

(٢) أسرار البلاغة ص ٣٢ ، ٣٣ ، ٥٠

الطبيعة كل يقص قصته ، ويكون مدار الحديث ومحوره ، إنها اصطلاح أدبي أطلق أصلا على كل حكاية خيالية (١) : قمتضاها تشخص عناصر الكون من هواء ونار وماء ، أو تتحول إلى كائنات حية ، وعلى هذا النحو وجد إزاء كل ظاهرة طبيعية ابتداء من الشمس والبحر حتى أصغر مجرى ماء كائن روحي معين . (٢)

أن أساطير القدماء لم تخرج عن أن تكون فى شتى أشكالها الدينية والأخلاقية والفلسفية والتاريخية مجرد مجازات واستعارات فهمت على غير وجهها الصحيح أو فهمت حرفيا . (٣)

وباختصار ، إنها إدراك رمزى لحقائق الحياة القاسية، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى فيما حدثنا به «ريتشاردز» (٤)

ذلك الذى دعا الدكتور « مصطفى ناصف » إلى القول : بأنه أصبح من المجازفة الساذجة أن نفهم الاستعارة دون علم بما أضافه علم الأساطير إلينا من تنوير (٥) ولهذا يقول الدكتور أحمد زكى إن أبسط أنواع الخيال الاستعارة ، أما أعقده فما يختلط بالوهم والأساطير . (٦)

(١) د . ناصر الحانى : من اصطلاحات الأدب العربى ـ ص ٥٣

(٢ ، ٣) د. أحمد كمال زكى : الأساطير ـ (المكتبة الثقافية) ـ ص ١١ ، ١٢ الدكتور عبد المجيد عابدين : الأمثال فى النثر العربى القديم ـ ص ٢٨

(٤) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ـ ج٢ ـ ص ٢٠٩

(٥) د مصطفى ناصف: مشكلة المعنى فى النقد الحديث ـ ص١٩

(٦) د. أحمد كمال زكى :النقد الأدبى الحديث (أصوله واتجاهاته) ـ ص٥٤ ، ٥٥ وانظر تفصيلات ذلك فى : اصطلاحات الأدب العربى لناصر الحانى ـ ٥٣ : مشكلة المعنى فى النقد الحديث ـ ١٠٨ وما بعدها، ثم الخيال الشعرى عند العرب لأبى القاسم الشابى ـ ص ٢٩ ، ٢٩

وقد يسمى هـــذا اللون بالمجاز الشعرى (١) ، أو بما هو تعبير عن حياتنا وأحوالنا فيما قد يسمى بأدب الريف ، أو بالخيال المجازى ، وأحيانا بالخيال الشعرى أو الفنى . (٢)

هذه هى قيمة الاستعارة فى نظر عبد القاهر ، وفى مفهوم غيره من النقاد ممن تلاقوا معه،وهى عنده أداة غنية من أدوات الصورة الشعرية ، وهى قيمة أدركها عبد القاهر بعقله الواعى الناضج ، والحقيقة إننا بعد قراءتنا لهذا الكلام نلحظ فيه الأسس التى تقوم عليها تلك القيمة مما يتفق مع نظرة نقادنا المحدثين ، فالدكتور مصطفى ناصف ، يرى أن الاستعـــارة مثل التلسكوب الذى نستطيع بوساطته أن نرى نجوما لا يمكن أن نراها بالعين المجردة، ومن أجل ذلك تحدث الاستعارة تغييرا فى معانى الكلمات التى تنتمى إلى أسرتهـا .

ويقول فى موضع آخر : الاستعارة تحدث نشاطا لغويا وتجعل العمل الأدبى خلاقا لمعناه ، وليس بجرد صورة محسنة،فيها تذوب العناصر جميعا وتعطى شكلا أو قواما فنيا جديدا . (٣)

وليس هذا كله بعيداً عن كلام « آلين تيت » الذى ينقله ناصف عنه حيث يقول : « ان الصورة الاستعارية هى أقوى الصـورة القادرة على بعث القوة التأثيرية فينا لاستطاعتها الارتفاع بها إلى مستوى عال ، لأن الصـــورة

---

(١) المازنى : حصاد الهشيم ـ ١٦٣ ومابعدها .
(٢) العقاد : ساعات بين الكتب (ط ٣) ـ ٤٤٣ ، ٤٤٤
، آلين تيت : دراسات فى النقد الأدبى ـ ص ١١٧
(٣) د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى ـ ٨٧ ، ٨٥

الاستمارية وحدة متماسكة من الفكر والفن .. (١)

معنى ذلك أن ثمة اتحادا فى الصورة الشعرية بين الفكرة والعاطفة ، ولا يمكن تصورهما مستقلين، ونحن تبعا لذلك لا نستطيع أن نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا ، بل علينا إذا أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها أن نقدمها إلى الآخرين فى صورتها الخاصة ، تلك الصورة التى تتولد - تلقائيا - مع الشعور نفسه دون تصنع أو غموض ، إذ إن من شرط البلاغـــة التى يجب أن توصف بها الصورة الاستعارية أن تبدأ حركتها من النفس فتنبت مع الشعور ولا تكون سابقة له .. ذلك أن قيمة الاستعارة بوصفها صورة شعرية قيمة منتهية وليست قيمة أبدية أو ثابتة ، (٢).

وأعجب ما فى الاستعارة أو العبارة المجازية بوجه عام ، أنها تنقل السامع من خلقه الطبيعى فى بعض الأحوال حتى إنها ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان، ويحكم بها الطائش المتسرع ، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا انقطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول، وهذا هو فحوى السحر الحلال المستغنى عن إلقاء العصا والحبال (٣) ... إن ذلك كله لم يكن لو لم يوجد للعبارة الاستعارية تأثير خاص منبعه النفس وعمقه شاعريتها .

وقالوا : إن الممنوع مرغوب ، والنفوس دوما متشوقه للذى يظهر لها منه

---

(١) د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - ص ١٩٢

(٢) د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب (ط دار المعارف) ص ٧٢

(٣) ابن الأثير : المثل السائر - ص ٢٦

شيء ، أليس الإغـراء في بعض الـكشف دون الـكشف رؤية ، في التلويح دون التصريح إشارة ، والإشارة دون العبارة تلفظا . لذلك ، فلن يكون هناك شوق إلى الشيء مع كمال العلم به ، ولا كمال الجهـل به ، بل إذا عـلم من وجه شوق ذلك الوجه إلى الآخـــر فتعاقب الآلام واللذات ، ويكون الشعور بتلك الآلام واللذات ، وعند هذا فالتعبير بالحقيقة يفيد العـلم ، والتعبير بلوازم الشيء الذي الذي هو المجاز لا يفيد العلم بالتمام فيحصل دغدغة نفسانية فكان المجـــاز أكد وألطف » (١) . وأبلغ من الحقيقة وأوقع من الكلام الموضوع . (٢) وكان التصوير أبلغ من المعاينة .

لذلك ، كان العلم المستفاد من طريق الحواس ، أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام (٣) ، لذلك فالاستعارة بما فيهـا من إيحاء تسهم بجانب المعاني والأفكار في اكتمال وظيفة العمل الفني وعلى ذلك فإن الموضوع المتحدث عنه نراه من خلال التعبير الاستعاري .

وهذا هو السبب في أن الاستعـارة أبلغ من التعبير بالحقيقة مما دعا الرمـاني للحديث عن فضل كل استعارة على ما يؤدي معناه من التعبير بالحقيقة موضحـا أنها أبلغ منها ، وذلك عندما رأيناه يقول : وكل استعـارة حسنة فهي توجب

---

(١) المزهر - جـ١ - ص ٣٦١ والمجاز وأثره في الدرس اللغوي للدكتور محمد بدري (قيمة التجوز) .

(٢) الدلائل - ٢٢٧ ، العمدة لابن رشيق - جـ١ - ص٢٣٧

(٣) أسرار البلاغة ، الباقلاني في إعجاز القرآن - ٢٨٥ ، ابن الأثير في المثل السائر - جـ١ - ص ٢٥ ، ٢٦

بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة ، وذلك أنه لو كان تقوم مقامه الحقيقة ،كانت أولى به ولم تجز الاستعارة . (١)

إن هذه القيمة التجوزية للاستعارة تحمل معالم التوكيد والقوة ، فليس تأثير الاستعارة فى ذات المعنى وحقيقته ، بل فى إيجـــابه والحكم به (٢) ، وإن هـذا الاتساع الذى وصف به اللغويون المجاز بما هو زيادة فى الأسماء وخلع أوصاف تخص فى الحقيقة الأعيان والجواهر على الأحداث والأعراض ، إنما هو لون من ألوان التوكيد والتشديد . (٣)

إنها وسيلة من وسائل الربط بين الطبيعة والفكر أو بين المادة والروح ، وذلك مايوضح قول القدماء « استعارة الشىء المحسوس للشىء المعقول » « هى الصورة الماديةالتى تعطى علاقات غير مادية » ، فالشاعر من خلال الاستعارة يخلق طبيعة خاصة به يعكس فيها مشاعره ومطامحه ومفاهيمه . (٤)

وبعبارة أخرى يقرأ الطبيعة رمزا لشىء وراءها ، أو لشىء داخل الطبيعة لا ينكشف بالشكل العادى .

---

(١) الرمانى : النكت (ضمن ثلاث رسائل) - ص ٨٦ (ط ٢)

(٢) دلائل الإعجاز - ص ٤٩

(٣) السيوطى: المزهر - جـ١ - ص ٣٥٦ ، ٣٥٧

، ابن الأثير : المثل السائر - جـ١ - ١٤٢ ، ١٤٣

، ابن جنى : الخصائص - جـ٢ - ٤٤٢

، الجاحظ : البيان والتبيين - جـ١ - ٨١ وانظر الدكتور محمد بدوى فى المجاز وأثره فى الدرس اللغوى فيما كتبه عن قيمة التجوز .

(٤) آلين تيت : دراسات فى النقد - ص ١١٤ ، ٤٢ .

وإذا كان من مهام الفنان تجميع المتناثر وتوحيد المتعدد ونظم المتفرق فى سلك جامع فإن الاستعارة هى التى تحدث هذا الأثر بما هى معينة على تحقيق وحدة الحيــاة بلونها المادى والمعنوى ، لذلك رأينا أرسطو يقـول فيما ذكره الدكتور عز الدين إسماعيل : « إن حقيقة التعبير هى التعبير عن حقائق ثابتة مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها ، وهذا لا يمكن أن يحدث فى أى نظام لألفاظ عادية ، ولـكنه من الممكن أن يحدث إذا إستخدمت الاستعارة .»(١)

إنها فى نظر علماء النفس ظاهرة التـكثيف المكانى والزمانى فى انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها ، فنى الصورة الاستعارية أو الشعرية تتجمع عناصر متباعدة فى المكان والزمان غاية فى التباعد ، لـكنها سرعان ما تأتلف فى إطـار شعورى واحد ، وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفنى والحـلم ، فنى الحلم تتحطم الحـدود المكانية والزمانية وتصطدم الأشيـاء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرعة فى نفس الشاعر عن الهواجس والمطامح ، عن التفـكير الذى تمليه الرغبة ، وعلى هذا ينبغى ألا نأخذ المسألة من ظاهرها ، فنتصور أن تلك المفردات المتباعدة فى الزمان والمكان إنما تلتقى فى الصورة الشعرية اعتباطا ، أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد أو عن غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك ، وقد تثير فينا الاشمئزاز ، كما نصنع عادة فى بعض ألعاب التسلية البدنية ، لذا فقد فشل أصحاب المذهب الداداوى فى أن يخرجوا للوجود أعمالا شعرية رائعة ، فقد كانت فـكرتهم الأساسيـة فى كتابة الشعر تقوم على أساس الاختيـار الاعتباطى للمفردات ثم رصفها بعضها بجانب بعض كيفما اتفق .

---

(١) د. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى ـ ص ٢٩ .

إن الصورة الاستعارية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل ، إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطا منطقيا ، فإن هذا الارتباط ما يزال ولا بد أن يكون خاضعا لمنطق الشعور » (١)

نعم بفضل الاستعارة يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل بين الأشياء والفكر ، وما بين المحسوس والعاطفة ، وما بين المادة والحلم ، أو الخيال الذي يتجاوزها ، والصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلا أو كثيراً، وفي عالم الحس أشياء ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل ، وخاصة الصور القوية ، انها تتوالد من تقريب الشاعر تقريباً تلقائيا بين حقيقتين جد متباعدتين يقف عليهما بفكره وخياله ، فإذا كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصور الشعرية وتستحسنها فإن هذه الصور لا قيمة لها ، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت لا غير في نطاق الحواس ، وذلك مثل تشبيه الخد الوردي بالتفاح وهي صورة تقليدية، فإن المرء لا يكون شاعرا إذا لحظ هـــذا الشبه لأنه لا دلالة سوى الاستعاضة الحسية التي يستعان فيها عادة بأداة التشبيه ، ولعل عبد القاهر قد تنبه إلى شيء من ذلك حين استحسن في الصورة (ظهورها من غير معدنها واجتلابها من النيق البعيد) (٢) .

أي أن مجرد الوقوف بالصورة الاستعارية عند حـــدود الحس مما تسميه البلاغة العربية (الجامع في كل) (٣) دون نظـــر إلى ربط هذا التشابه الحسي

(١) انظر التفسير النفسي للادب ـ ط دار المعارف ـ ص ١٠٨ ، ١٠٩

(٢) أسرار البلاغة ص ١٠٠ ، ١٩٣ ، ١٩٨ ، ١٤٦

(٣) وتسميه البلاغة الأوربية وأساس الاستعارة ،أو وأرضية الاستعارة:أنظر L. A. Richards : Philosophy of Rhetoric : 117 - 118 .

بجوهر الشعور والفكرة فى الموقف عمل لا يتيح فرصة للتعبير الاستعارى لكى يؤدى دوره فى التعبير عن التجربة الشعورية فى الأثر الفنى .

وبعبارة أخرى :

ما دامت وظيفة الاستعارة هى التعبير عن العالم الداخلى للشاعر، إذن فالجامع بين المستعار والمستعار له لن يكون جامعا شكليا حسيا، وإنما هو الجامع النفسى، أى أن إحساس الشاعر وموقفه النفسى من المستعار منه والمستعار له واحد تقريباً أو متشابه إلى حد كبير ، فقيمة الاستعارة حينئذ ليست فى أن تقدم لنا علاقات نفسية ، إنها تكشف بذلك عن انفعالات الشاعر وتضبطها وتحددها وتبرز ما فيها من خصوصية وتفرد ، وعلى ذلك يكون أساس الاستعارة هو تشابه الموقف النفسى للشاعر من المستعار منه والمستعار له ، يقول ريتشاردز :

« لنتأمل بعضا من استعارات الذم والحب وعلى سبيل المثال عندما نسمى شخصا ما (حلوفا) أو فتاة ما بأنها « بطة » فلن يجدينا كثيراً أن نبحث عن وجه شبه حقيقى بالحلوف أو البطة ليكون أساس الاستعارة ، أننا لا نسمى فتاة ما بطة لتدل على أن لها منقاراً أو جناحين ، أو على أنهـــا صالحة للأكل ، أن أساس التحول الاستعارى هنا أكثر خفاء وغموضا بكثير ، وقاموس أكسفورد يلمح إلى شىء من ذلك عندما يعرف « البطة » فى مثل هذا الاستعمال بأنها شىء ساحر بهيج ، وإذا تبسطنا أكثر من اللازم فإننا نستطيع أن نقول: إن أساس الاستعارة هنا هو شىء ما كهذا ، ذلك الشعور الرقيق المسلى الذى نشعر به تجاه البطة مثلا هو ما نشعر به تجاه فتاة ما »(1) .

---

(1) I.A Richards : Philosophy of Rhetoric / pp . 117 — 118 .

وعلى ذلك يفرق ريتشاردز فى كتابه « النقد العملى » بين نوعين أساسيين من الاستعارة :

الأول : ما يسميه **The Imotive Metaphor** أى الاستعارة الانفعالية أى التى تعبر عن انفعال الشاعر وتوصله إلى القارىء .

والثانى : ما يسميه **The Sense Metaphore** أى استعارة المعنى الفكرى ، وكلمة **Sense** عند ريتشاردز معناها « القصد » وهو ما يسميه أحيانا بالمعنى النثرى **Prose Meaning** يقول ريتشاردز :

إن الاستعارة نوع من التغيير أو التحول الذى تنتقل به إحدى الكلمات من الاستعمال العادى المألوف لها إلى استعمال آخر جديد ، وفى الاستعارة التى توصل معنى نثريا ، فإن انتقال الكلمة يكون محكوما ومبررا بنوع من القياس أو التشابه بين الشىء الذى تستعمل له الكلمة فى العادة ، وبين الشىء الجديد الذى تنقل إليه الكلمة ، وأما فى الاستعارة الانفعالية ، فإن أساس التحول أو الانتقال هو نوع من التشابه بين المشاعر التى يثيرها الموقف الجديد وبين المشاعر التى يثيرها الموقف العادى الذى كانت تستعمل الكلمة له (١) .

تستطيع القول بعد هذا النص ، إن وظيفة الاستعارة إذن لا تقف عند مجرد التزيين والتحلية ، كما أنها ليست شرحا ولا توضيحاً وليست تقوية ولا تدعيما لمعنى نثرى ، وإنما تبدو قيمتها فى الحقيقة فى أنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلى للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز ، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية

---

(١) **I. A. Richards : Practical criticism : 221**

أن تعبر عنه أو توصله إلى القارىء ، وعلى ذلك يتحدث ناقد معاصر عن الاستعارة فيقـــول :

« الاستعارة تقرب بين حقيقتين بعيدتين إحداهما عن الأخرى كل البعد ، وقد تجردتا من أي علاقة يمكن فهمها ، فهذه الاستعارة أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية ، وربما هي التي تتضمن الأداة المثلى في المعرفة الشاعرية » (١)

ويقول « ماكس بلاك » :

في الاستعارة نستقبل شيئا ثانويا يجعلنا ننفذ ببصيرتنا داخل شيء آخر رئيسي ومثل هذا الاستعمال يبدو من العمليات المميزة للعقل وهو يلتزم معرفتنا بكلا الشيئين في الوقت نفسه ولكنه لا يمكن أن يختزل إلى مجرد مقارنة بينهما (٢) .

معنى ذلك أن الاستعارة عندما ترد في الشعر تكون لها قيمتها ، فهي عندئذ الوسيلة الوحيدة التي يستطيع الشاعر عن طريقها أن يقول ما يقول « ولن تصلح كلمات الحديث العادي المباشر على الإطلاق ، مهما كان قدرها من الإحكام والانتظام لتحقيق ذلك لأنها تحجب تفرد مضمون رؤيا الشاعر وتسحق تميز هذا المضمون (٣)

إذن فنقطة البدء ينبغي أن تكون هي الاستعارة « لأننا في الإستعارة لا نعبر عن شيء يمكن التعبير عنه بدونها ، وبدونها لا نستطيع أن نقول إن الشاعر عدل عن الإشارة أو الحقيقة أو المعنى الحرفي » (٤) وأن ربط التشابه الحسي بين

---

(١) جان برتلمي : « بحث في علم الجمال » - ترجمة أنور عبد العزيز - ص ص ٢٩٤ - دار نهضة مصر ٧٩

(٢) Max . Black : Models and Metaphors : 46 .

(٣) ايردل جكنز : « الفن والحياة » - ترجمة أحمد حمدي محمود - ص ٢٧٩

(٤) مشكلة المعنى في النقد الحديث - ج ٤

طرفيها بجوهر الشعور شيء لا بد منه لكي تكون أداة تعبير ناجحة .

ونعود فنقول : إن صاحب هذا المذهب حديثاً هو (أندريه بريتون) وهو يحذر من التكلف في صياغة الصور مما يذهب بالأصالة ويقضي على الدلالة الشعورية للصور ، يقول بريتون في الصورة السيريالية : « الصورة الأدبية السيريالية تشبه تلك التي تمر في خيال الثمل ، تأتيه تلقائياً وتفرض نفسها عليه قسراً ، فلا يستطيع عنها حولا ، ويقتنع العقل ابتداء بحقيقتها العظيمة القيمة ، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد في معرفته ، وتبدو الصور في مجراها الطبيعي الذي يصيب المرء منه ما يشبه الدوار ، كأنها عجلة قيادته الفكرية » (١) .

إن السبب في هذا أن السيريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق في هذه الصور ، لأن المنطق كالعلم يقف عند حدود ظواهر الأشياء ولا يكشف عن حالات النفس ، لذا تريد السيريالية أن يكشف الشاعر بالاستعارة مثلا عن حالات النفس الحالمة وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام (٢) ، لها ظاهر ، ولكن لا بد من تأويله بباطن يشف الشاعر عنه ، ولهذا فهي تكشف أحياناً عن الصور الغامضة للنفس في دفتها وسفاجتها ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور حتى تترجم بالكلمات والاستعارات عما لا يدرك .

وممن تنبه إلى ذلك من نقادنا المحدثين عباس العقاد (٣) ، والدكتور

---

(١) النقد الأدبي الحديث - ص ٤٠٩

(٢) التفسير النفسي للادب - ص ٨٩

(٣) في الديوان - ١١٩

عز الدين اسماعيل (١) يقول العقاد :

« وإذا كان كذلك فى التشبيه مثلا أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو مثله فى الاحمرار ، فمازدت على ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد ، ولكن التشبيه أو الاستعارة أن تطبع وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما أنطبع فى ذات نفسك ، وما ابتدعت هذه الصور لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما نراها ، وإنما ابتدعت لنقل الشعور بها من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذ إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا ، وكانت النفوس تواقه إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة ، حياة كما تزيد المرآة النور نورا ، وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدر أعمق من الحواس ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تقود إليه المحسات فذلك شعر الطبع الحى والحقيقة الجوهرية » .

معنى ذلك ان الشاعر يحاول ان يقيم جسراً بين الطبيعة والعالمين حتى ينقلنا إلى عالمه الشعرى الذى يذكرنا بأوليات اللغة أو ينقل عالمه الشعرى إلينا ، والجسر الذى تمر عليه هذه المحاولة هو « الاستعارة » يقول : « سيسيل داى لويس » .

« العالم الشعرى عالم صناعى بالطبع ، ولكنه ذو معنى لنا بقدر ما يكون لقصيدة ما بفضل نماذج صورها من توافق مع النموذج الذى نسميه العالم الحقيقى والاستعارة هى الوسيلة التى يصبح بها ذلك التوافق معلوماً المتذوق ، ولكنها

---

(١) انظر تفصيل ذلك فى «التفسير النفسى للأدب للدكتور عز الدين اسماعيل ط دار المعارف - ٨٩ - ٩٠ - ٨٢ - ٧٤ ومابعدها

تصنع أكثر من ذلك ، إن الصورة الشعرية تخبرنا أن هناك نموذجا فى العالم الشعرى أيضاً يختلف عن هذا الذى فى الواقع (١) .

إن هذا الجانب من الجوانب من وظيفة الاستعارة ومكانها فى العمل الأدبى يشير إلى أنها الركن الركين فى بناء الشاعرية ، وتصور الشاعر لمسيرة عمله الفنى لا يكون إلا من مدخل استعارى على هذا النحو .

هذا ، وإذا كان التعبير الفنى يحقق الاندماج بين «الشعور واللاشعور» أو بين «ماهو عملى» «وماهو خيالى» مما يعطى إحساسا خفيا بالرضى مما يحقق الانطلاق والتحرر فى قالب منسجم فإنى لاأرى غير الاستعارة البوتقة التى يتم فيها هذا الاندماج والربط الوثيق ، وبما أنها لب التصوير الأدبى بوصفها وسيلة كبرى من وسائل الإدراك الخيالى ، فبمجرد هذا الذوبان والاندماج ينبثق عالم جديد من الإمكانات مما يشارك فى المعرفة الانسانية ، لأن الاستعارة بهذا تخرج إلينا جزءا كبيرا من المجهول الرابض فى الأعماق البشرية ، وبالتالى تصبح مجالا لخلق قوالب فنية جديدة ، وبظهور القوالب الجديدة تظهر إمكانات جديدة مما يؤثر فى خصوبة العمل الفنى .

إن الذوبان بين الشعور واللاشعور فى التعبير الفنى على هذا النحو يوحد بين مستويات الإدراك الإنسانى ، مستوى الإدراك الحسى (من الناحية البصرية والسمعية) ، ومستوى الإدراك الوجدانى ، ومستوى الإدراك الفكرى ، وهكذا تتحد الآلية بالانفعال بالتفكير فى وعاء الاستعارة ، وهذا مايفرق بين تصوير الطبيعة كما هى وبين العمل الأدبى بما احتوى من صور شعرية .

---

(١) The Poetic Image p. 78 .

ولما كانت الاستعارة تمزج بين الشعور واللاشعور بهذا الشكل ، ولما كان اللاشعور هو مثوى الانفعالات الانسانيه ، فانى أرى الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانيه بما تحمل من هذه الانفعالات ، وبما تملك من مساعدة على استيعاب العمل الفنى وبالتالى فهى تكشف عن طبيعة الانسان الحقيقية بما هى صدى للاشعور .

وجدير بالذكر أنه فى أثناء عملية المزج هذه تكشف الصور عن الانفعال بالتالى تخلقه ، والانفعال وبالتالى يجذب اليه المزيد من الصور المتجانسة والتى تعبر عنه ومن هنا كانت الاستعارة بتفاعلها مع السياق وباتحادها مع بقية صورة هى الوسيلة الوحيدة للكشف عن انفعال الشاعر ، وبالتالى فان هذا الانفعال هو للوسيلة الوحيدة التى تتخلق بها الصورة وتتشكل ، لذلك رأينا « بريسكوت » يركز على الجانب الانفعالى فى الاستعارة صدد حديثه عن العلاقه بين طرفيها إذ قال :

(يتقدم العقل البشرى من ملاحظة العلاقات والتشابه إذ يرى العقل فى البداية الأشياء فى حالة تفردها وعدم ارتباطها ، ثم يتعلم العقل كيف يربط شيئاً بآخر كى يحصل على شىء جديد) (١) .

ومن هنا رأينا « كولردج » (٢) يلح دائما على أن اللغة الطبيعية للانفعال هى اللغة المجازية ، أى لغـــة الصور الاستعارية ، كما أنه يعرف الفن بأنه اللغة التصويريه للفكر ، ومعنى ذلك أن الانفعال هو مضمون الصور كما أن الصور

---

(١) Prescot : the poetic mind : p . 250 (poritain 1958) .

(٢) كولردج — ص ٥٦ .

هى شكل الانفعال ، وكلاهما متصل بالآخــر اتصال الروح بالجسد فى علاقة عضوية حية .

وعلى ذلك فليس قالب الاستعارة إطــارا خارجيا للعمل الفنى ، بل هو نفس كيانه وتعبيره الذى يحدد مضمونه ، أو بعبارة أدق يحدد النمـو الداخـلى لهذا المضمون ، بل إن مجموع الصور الشعرية فى القصيدة تعبر عن حركة تحقق وعاء نفس تجعل ن القصيدة كلها صورة واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بين الشاعر والحياة . (١)

معنى ذلك أن الصور الاستعارية وحال الشـاعر الانفعالية تعـزز كل منهما الأخرى مما يفتح لنا فرصة المشاركة فى التجربة بما تكون نتيجته التأثير وعندما تكون الصورة مؤثرة تكون موحية ،وبالتالى يجد القارىء لنفسه أشياء جديدة فينطلق خياله معها .

من هنا فليست مهمة التشبيه والاستعارة وغـــيرها من الصور فى داخـل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده فحسب ، إنما مهمتها أن تتعاون مـع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشىء الذى يصوره لنـا ، وفى ذلك ابتعاد بها عن الشكلية والتقليد الذى يضعف الصورة ويقف بها ، عند حدد حسية معينة دون ربط الحس بجوهر الشعور والانفعال والفكرة فى الموقف الشعورى الذى يعيشه ، فبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه .

لذلك فالمجازات والتشبيهات والاستعارات ليست غاية فى ذاتها ، إنما هى غاية

---

(١) انظر التفسير النفسى للأدب ـ ط دار المعارف سنة ٦٣ ـ ص ١٦

لمعان تصور انطباعات روح الكون فى خيال الأديب ، ولكل أديب إنطباعاته، وكذلك لكل أديب استماراته وبإزائه بحيث نستطيع القول بأنها صورة نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود ، ومن هذا نستطيع أن نفهم العلة فى سقوط الأديب حين يعيش على الصور القديمة التى ابتكرها سابقوه من الأدباء ، لأنه بذلك لا ينتظم فى سلك الأدباء الكبار ، وإنما ينتظم فى سلك الببغاوات التى تعيش على ترداد ما تسمع دون أن تبتكر شيئا يذكر لها .»(١)

أى أن قيمة الاستعارة تتحدد بما فيها من طرافة وجدة وبما يجعلها إضافة وإبتكارا ، ومن هنا كانت الاستعارة سمة رئيسة سمات من سمات العبقرة الأصيلة، وامتلاك ناصيتها كان ولا يزال أعظم الأشياء (لأنه الشىء الوحيد الذى لا يلقن)(٢)، والاستعارة الجيدة هى التى تتضمن الإدراك الحسى لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة مما يمكن أن تقف عليه مخيلة الشاعر الأصيل ، وهو ما يجعله ليس مجرد ناقل من الطبيعة ، بل مبتكراً مضيفا الجديد دائما .

نستطيع أن نلمح هذا الجديد دوما فيما يمكن أن يخلعه الشاعر من إحساسه على صوره واستعاراته بما يعبر عن تجربة حية نابضة ، وإذا أمكن تحقيق ذلك

---

(١) الدكتور محمد مصطفى هدارة ـ انظر مشكلة السرقات فى النقد العربى ـ ٢٨٦ ، مقالات فى النقد الأدبى ـ ص ٥٠ ،٥٥ وفيها تفصيل دقيق لموضوع (الأصالة والتقليد)

(٢) لذلك فليست هناك قائمة بالصور والتركيبات الحسية ذات الشحنات المرصودة من المشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتفنن حين يشاء ليتخذ منها أدوات التعبير عن نفسه، ولو وجدت لضاعت كل أهمية الشعر. (انظر الدكتور عز الدين اسماعيل التفسير النفسى للادب ط دار المعارف ـ ص ٧٢ ، لريتشاردز ، العلم والشعر ـ ص ٣١ وفيها مزيد تفصيل .

تحقق الغرض الذى يرمى إليه فن الأدب وهو التعبير والتصوير والتوصيل. فعن طريق هذه الصور والألفاظ المركزة إلى أقصى درجات التركيز يستطيع الشاعر التعبير عن تجاربه المحضة » (١).

إن الاستعارة الطريفة التى نلمح فيها إحساس الأديب مركزاً من وسائل الإيحاء، لذا فالإيحاء أوثق اتصالا بالاستعارة الجيدة، وهو الذى يمكن أن يميزها عن كثير من الصور، ثم إنه عنصر ضرورى لإيصال التجارب منظمة هادفة، ولقد حق « لابركرومبى » أن يقول: « لا بد لفن الأدب أن يصبح إلى درجة كبيرة مجرد إيحاء.

وإن أسمى ما يصل إليه فن الأدب هو أن يحمل الإيحاء اللفظى من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم » . (٢)

لذلك حق لنا أن نقول: إن الذى يميز الفنان الأديب على غيره هو الإحساس الصورى وآية ذلك علمه بما تستطيع الاستعارة أن توحى به . وهذا الإحساس هو نفسه الذى يميز القارىء الذى يتذوق الأدب عن غيره، لذا فإن دراسة الصور الاستعارية المنتشرة فى ثنايا العمل الأدبى ودراسة كل ما يتصل بإيحاءاتها ورموزها وما عسى أن تشتمل عليه من رؤى شعورية تتوارى وراء المعنى الظاهرى وإكتشاف الخيط الذى يصل بين الاستعارات بعضها مع البعض الآخر، ثم بينها وبين غيرها من الصور والرموز، كل ذلك يمكن أن يكون مفتاحا إلى إدراك ما تنطوى عليه حقيقة هذا العمل الفنى كله، ويعين فى اكتشاف الموقف

---

(١) لاسل أبركرومبى : قواعد النقد الأدبى - ص ٤٥، ٥٦

(٢) قواعد النقد الأدبى - ص ٣٧، ٣٨ .

الذى يعبر عنه الأديب أو الرؤية التى يراها للوجود ، من هنـا كان الفرق بين الصور التقريرية والصور الموحية فرقا كبيرا ، فالصور التقريريه صور وصفية مقصودة لذاتها ، ومفروضة على العمل الأدبى من أجل التنميق والتزويق ، أما الصورة الإيحائية فهى على النقيض من ذلك ، تنبـع من طبيعة الأديب ، وتصدر من صميم التجربة التى يكون واقعا تحت تأثيرها وتمثل جزءا لا يتجزأ من وعيه وحالته النفسية والشعورية ، ومن هنا فالاستعارة بوصفها أولى وسائل ومصادر الإيحاء ليست إلا الأديب نفسه بما يحمل من مكونات نفسية وحالات شعورية إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، لذلك نعود فنقول : إن الإستعارة هى المحك الرئيسى لعملية الصلة التى ينشئها الفن ، وتصبح العبارة الشعريه عن طريق الاستعارة هى العبارة التى يمكن إيصالها بالفعل .

وإذا كان التعبير عن فكرة الأدب ليس من أجل الفكرة نفسها ، بل لأجل إيصال التجارب منظمة بما تحمل من عاطفة والهـــام نفسى عما يمكن أن يصحب حركات الفكر والشعور وما يحتاج فى سبيل توصيله إلى الذهن إلى إثارة خيـال القارىء ، فإنى لا أرى غير الاستعارة خير أداة لذلك ، لما لها من قوة إيحائية ، ولما يمكن أن تتسع لاحتوائه من عميق التجارب وذبذبات النفس ، ولأنهـا أولا وأخيراً خيال شعرى اختص به الأدباء عن غيرهم .

إنها وسيلة كبرى من وسائل الإدراك الخيالى فهى تعبر عن ملحوظات متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر ، تعبر بوساطة إدراك مفاجىء لعلاقات موضوعية وهى تتميز فى الشعر عنها فى البلاغة والخطابة حيث تقوم على تشابه بسيط أو معرفة منطقية واضحة ، كذلك يميز النقـاد بين التعبيرات التى يقوم الرابط فيها على التحليل والمقارنة المحتفى بهـا ، والتعبيرات التى تقوم عـلى

الإدراك الحسي المثير لعلاقات موضوعية . (١)

لذلك نرى النقاد يتخذون من موضوع الاستعارة مجالا لشرح وجهة نظرهم في الموقف الداري والعناصر غير المتجانسة والتغاير بين الاشياء بما هي وسيلة من وسائل الربط بين المتغاير وغير المتجانس ، لذلك كانت الاستعارة وسيلة من وسائل استبصار الحقيقة ، وهذا يعد أكبر علامات الطريقة الاستاطيقية ولذا فكثير من النقاد يحاولون دائما اكتشاف الاستعارات الأساسية التي يقوم عليها العمل الأدبي ، « وليس المهم كما يقول « بيرك » : أن نبحث عن تاريخ الفنان ومزاجه ، وإنما المهم أن نبحث ما يعطيه تكرار بعض الصور في أعمال الشاعر من أضواء يكشف بها التحول الذي يدور عليه شعره ، ويمكن بذلك أن نعثر على دلالات خصبة ، إذا عرفنا من خلال التعبير الاستعاري عن أثره الفني الأشياء التي يرتبط بعضها مع بعض في تفكيره ، وأي نوع من الصـــور والمشاهد والمواقف يساير فكرته عن البطولة مثلا أو اليأس والعزاء وما إلى ذلك . (٢)

نستطيع القول بعد ذلك أن بنية الاستعارة تعد مفتاحا مهما لشعر الشاعر ، ومن أجل ذلك يجب أن ندرس في تفصيل دقيق ينبغي أن نفيد منه ذلك الذي دعا الدكتور « مصطفى ناصف » إلى القول بأن « بعض الاستعارات تبدو عقلية أو سيكلوجية ، وقد تكون بلاغية وربما رمزية (٣) ، أي أن دراسة الاستعارة تحتاج إلى بحـــوث عدة هي على سبيل المثال ، سيكلولوجية الإدراك ، وقصة اللغة ، والاشتقاق ، وعلم الجمال ، وعلم الدلالات الشعرية ، وعلم الأنثروبولوجيا ،

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ـ ص ١٠٧

(٢) ، (٣) انظر نظرية المعنى في النقد العربي : ـ ص ١١٨ ، ١١٩ .

كل هذه البحوث يمكنها أن ترد مايعد ساذجا إلى أهميته ، ويمكنها أن تقف على جوانب أساسية فى الشعر عن طريق دراسة الصـــورة الاستعارية الأولية والتى يمكن أن تظهر أصالتها فى التعبير عن عالم الحقيقة والتهويم ، وكل ما يهم الإنسان ، كل ذلك يمكن أن يتحقق إذا ما درست تحت ضوء هذه المباحث .

نعم إن الاستعارة وسيلة من وسائل استبصار الحقائق والوقوف على تيارات النفس ونزعات الارادة ، ولولا أنها تضيف إلى التراث الثقـــافى والانفعالى ما لا تضيفه الحقيقة لما أصبحت أداة مشروعه من أدوات المعرفة للمجهـــول الرابض خلف طيات النفس .

إن خير وسيلة لجملها كذلك ، درسها فى سياقها ، وإن خير وسيلة لفهم المعنى الشعرى هى محاولة ريتشاردز حيث يقول :

« إن معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانيات تغذى وتتغذى بإمكانات أخرى الذى يحدد هذه الإمكانات هـــذا السياق لأنه الإطار الذى يوجهنا إلى نوع الإمكانات الملائمة أى هو الذى يضع أيدينا على نوع المعرفة التى يمكن استبصارها من وراء الصورة الاستعارية أو مجموعة من الصور المترابطة المتفاعلة التى تكون رؤية معينة مثيرة للانتباه » . (١)

---

(١) مبادىء النقد الأدبى » ـ ص ٨٩ ، ١٩١
وانظر تحليل د. مصطفى ناصف «لأبيات كثير عزة :(ولما قضينا من منى كل حاجة حيث يثبت من خلاله إمكان استعمال الاستعارة كمنبهات ترابطية الى معنى آخر معتمدا على قول ريتشاردز : «ان الدلالات تتشرب بعضها من بعض» (انظر ص ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ من «نظرية المعنى فى النقد العربى)

إن تلكم الوسائل التى يمكن أن نخضع درس الاستعارة لها أو نبحثها فى ضوئها وسائل تنويرية إلى غاية الاستعارة ومرماها ، وما يمكن أن نلتمسه من ورائها من معطيات تطلعنا على مزيد من فلسفة الانفعال ، والملابسات المحيطة بها ، وترينا المزيد من الكيفيات التى يسهم بها الشعر فى توجيه الحيـــاة ومعرفة أسرارها لاستكناه أسرار النفس فى ضوء هذه الصور التى استطاعت براعة أن تلاقى فيها المعنويات بالمجسدات وما إلى ذلك مما ليس بينه رابطة أصلا فى عالم الواقع ، إن الإنسان جزء من هذه الحياة ، وبدراسة عمقه الشعورى عن طريق هذه الصور ، يوصلنا إلى جانب كبير من أسرار صـــلته بالكون وبنفسه وبالآخرين وبعوالمه المحيطة به على مدى رحب واسع .

ذلك الذى دعا « جون مدلتون مرى » إلى أن يقول : « إن الإستعارة فى الشعر هى بمثابة التجاء إلى الذهن حينما يكون الانفعال أعجز من أن يشبع المادة، وقد يتخذ التعبير اللفظى صـــورة الاستعارة أو المجاز ولكن هناك فيما وراء الكلمات فعلا من أفعال التقمص الوجدانى لا مجرد تشبيه عقلى صرف ، والملاحظ فى كل هذه الحـــالات أن هناك موضوعاً متجانساً من الناحية العاطفية لموضوع الانفعال المباشر يجىء فيحل محـــل هذا الانفعال وهكذا يعمل هذا الموضوع الجديد بدلا من الملاحظة المباشرة». (١)

الاستعارة إذن لغة عالمية . وعالمية المعنى لا تتم بالتعريف والتحديد ، وإنما تتم بواسطة التجسيم ، والاستعارة خير وعاء لهذا التجسيد . (٢)

---

(١) جون ديوى: الفن والخبرة - ص ١٣٢

(٢) كولردج : ص٦٢ .

لقد اعترف كولردج بأهمية طريقة (العالمى المجسد) أو «الكلى المحسوس» وقد امتد فن شكسبير الذى يجمع ويوحد بين المعنى الكلى أو العالمى والجانب المادى الخاص، وهذه الطريقة متميزة من التشبيه والاستعارة الذى ينزل فيهما الخاص المجسم منزلة الشاهد، وينظر إليه على أنه نموذج لهذا الجانب الكلى العـــام. (١)

وتفسير ذلك : أن الشاعر لا يقوم بوضع الكلمات والأوصاف الدالة على مشاعره وأنواعها، وإنما يقوم بالتعبير عن خصوصية كل شعور يمر به، وهذه الخصوصية فى الشعور لا يمكن أن تقوم بنفسها، ولكنها تقـــوم بالتعبير عنها «فإن الشعور لا يكون خاصا إلا بتعبير خاص عنه، والطريقة الواحدة التى تعرف بها مشاعرنا لدى الآخـــرين هى تخيلها أو تجسيمها أو التعبير عنها بالكلمات وما إليها مما يدرك بالحواس» (٢) وخير وسيلة لذلك الاستعارة، لذلك حق «لجون مدلتون مرى» أن يقول :

حاول أن تكون دقيقـاً فى وصف انفعالك وحينئذ فسوف تجـــد نفسك مضطرا أن تستخدم الإستعارة (٣)، فالاستعارة إذن أداة التعبير عن الانفعال الخاص دون الوقوع فى فخاخ النمطية وتعميم والبوح المباشر والاعتراف وما إلى ذلك.

---

(١) مشكلة المعنى فى النقد الحديث - ص ١١٦

(٢) د. عبدالحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى - ١٠٠

(٣) J. M. Murry : the problem of style : 25.
Try to precise and then you will be bound to be Metaphorical.

تتحدد قيمة الاستعارة أيضاً فى أنها قد تحمل معنى « **التعليل البلاغى** » فى بعض حالاتها فإذا استعير مثلا لفظ الارتجاف لاهتزاز أوراق الشجر أمام الريح الباردة أو تحت المطر ، فقيل : ارتجفت أوراق الشجر ، ولمح فى لفظ الارتجاف معنى الخوف أو فقدان السيطرة على النفس ، كانت الاستعارة قائمة على نوع من التعليل ، ومن تفسير الظاهرة الطبيعية للاهتزاز وردها إلى عامل نفسى يصدر عن عاطفة الشاعر ولا صلة له بفعل الطبيعة إلا هذا الشبه الخارجى بين حركتين ، وكذلك حين يقال : ابتسم الزهر ، إذا لمح الشاعر فى تفتحه شبها بالابتسامة . (١)

والفروق بين هذا النوع من الاستعارة ، وبين ما يسمى حسن التعليل فى البلاغة ليس فرق الصياغة فقط بأن تكون الاستعارة كلمة فى أغلب الأحيان ، ويكون حسن التعليل جملة ، وإنما الفرق الكبير بينهما أن الاستعارة لمحة موحية تدخل فى تكوين أدبى أوسع منها ، فى حين أن حسن التعليل يصير قضية منطقية يتركز الانتباه عليه ويكاد يستقل عما حوله ، أو يكاد يكون ما حوله تمهيداً له فينتقل بذلك حسن التعليل عند الشاعر إلى مكان الصدارة فى السياق ، ويضطر قارىء الشعر أو سامعه إلى الوقوف عنده . (٢)

ومن هنا كانت الاستعارة أقرب إلى الفهم الحقيقى للشعر ، وأبعد عن التكلف لأنها تعتمد على اللمحة الموحية ، وكانت أيسر على الشاعر والقارىء ، لأنها عنصر من عناصر متعددة يشترك معها فى إثارة العاطفة ، ويدخل فى

---

(١) د. عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العقم فى الشعر - ص ٩٢
(٢) السابق - ص ٩٢

نطاقها ، أما حسن التعليل فانه لما خرج فى صورة قضية منطقية كان أقرب إلى حكم العقل وأشبه بأن يثير التفكير العقلى لدى القارىء قبل الإيحاء العاطفى . وهذا نوع من الإنحراف فى فهم معنى الشعر . ولكى يدخل حسن التعليل فى المفهوم الحقيقى للشعر كان لا بد أن يخفف ما استطاع من صراحة العرض المنطقى ووضوحه ، وأن تكون قضية معروضة فى جو عاطفى بحيث لا يحس قارىء الشعر فيه بتكلف وافتعال .

لقد عرض عبد القاهر لهذه القضية فى «أسرار البلاغة» ومعالجته إياها قامت على أساس تقسيمه السابق للمعانى فى الشعر ، القسم العقلى ، والقسم التخييلى ، أما القسم العقلى فهو الإتيان بقضية معقولة مفيدة ، القصد فيها إلى الصدق والحق ، وهو يمثل لها بقول الشاعر .

وما الحسب الموروث لا در دره ∴ بمحتسب إلا بآخر مكتسب

فهو عنده « معنى صريح » محض يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة وتتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه فى كل جيل وأمة ، ويوجد له أصل فى كل لسان ولغة ، وأن هذا النوع من المعانى ينتزع أكثره من الأحاديث النبوية وكلام الصحابة والسلف ، وله أصول فى الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء .

أما القسم التخييلى ، الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفى (١) يعرّف عبد القاهر بأنه : «لا يكاد يحصر إلا تقريباً ، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا » .

---

(١) أسرار البلاغة ـ ص ٢٣١

وهكذا نلحظ أن عبد القاهر جعل ما أسمـــاه بالصدق والحق مرتبطاً بحكم العقل ، ولذلك كان الجيد من قسم التخييل هو « ما يجيء مصنوعا قـد تلطف فيه ، واستعين عليه بالرفق والحذق حتى أعطى شبهـا من الحق ، وغشى ريقا من الصدق ، باحتجاج يخيل وقياس يصنع فيه ويعمل » . (١)

ويشير عبد القاهر إلى أن هذا الفن قد إزدهر على أيدى الشعراء المتأخرين فيقـــول :

« وقد اتفق للمتأخرين من المحـــدثين فى هذا الفن نكت ولطائف وبدع وطرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطـــراء » . (٢)

وهو يشير بذلك إلى ما ورد فى شعرهم من استعارات ومجازات وتخييـل مما يتيـح فرصة لوجـود حسن التعليل مما يمكن أن تؤديه بعض الاستعـارات فى إطارها الجميل .

وأخيراً نستطيـع القول بأن قيمة الاستعـارة لم تعد محصورة فى كونها مجـرد محسن بلاغى كما كانت نظرة النقاد القـدامى إليها ، ولكنها فى ضوء الدراسات الحديثة بدت عنصراً أصيـــلا فى حياة الأدب ، بل إنها جوهره ، وركيزته الأولى فى التعبير عن الانفعال ، وبدونها لا تكون لغة الشعر عميقة حية ، ومن

---

(١) انظر تحليل عبد القاهر لقول أبى تمام : لاتنكرى عطل الكريم من الغنى
فالسيل حرب للمكان العالى
ص ٣٥٦ ـ من النقد التحليلى عند عبد القاهر للمؤلف)

(٢) أسرار البلاغة ـ ص ٢٥٨ ، ٢٦١

هنا فالاستعارة فى الأدب لغة الانفعال ، بل هى الدافع الأساسى لذلك ، يقول « جون مدلتون مرى » :

« هذه هى المشكلة الرئيسية للأسلوب كما تطرح نفسها على الكاتب ، إن المشكلة بالضبط هى كيف يرغم الكاتب الناس الآخرين على أن يشعروا بما فى شعوره وانفعاله من خصوصية وتفرد وتميز . (١) ، ولكى أوصل انفعالى إلى القارىء فإن هذا يعنى فى الحقيقة أن أفرض عليه إنفعالا ما ، ولكى أفعل ذلك فإنه يتحتم على أن أبحث عن « رمز » ما يستطيع أن يثير إلى القارىء رد فعل أو تأثيراً إنفعالياً يكون مماثلا بقدر الامكان للانفعال الذى أشعر به ، وأرجو ألا يخطىء القارىء فهى عندما أقول « رمز » « symbol » ، فقد استعملت هذه الكلمة لأننى لا أستطيع فى الوقت الحاضر أن أجد كلمة أفضل منها ، وعلى أية حال فالمعنى الذى أعنيه بهذه الكلمة يشمل أية حيلة تعبيرية يلجأ اليها الشاعر ، وبحيث لا تقتصر هذه الحيلة على مجرد الوصف . (٢)

ومن بين هذه الرموز بالمعنى الذى حدده « مرى » فى النص السابق ، تعد « الاستعارة » أكثرها فعالية فى التعبير عن الانفعات وتوصيله للقارىء ، يقول « مرى » :

« وأحب أن أؤكد هنا ما سبق أن قلته عندما عارضت تصور الاستعارة على أنها مجرد زينة وحلية ، إن الاستعارة هى ثمرة بحثنا عن الصفة الدقيقة التى نصف بها انفعالنا ، ثم إنها ليست زينة وحلية .

---

(١) J.M, Murry : the problem of style : pp . 75 — 76 .

(٢) J, M , Murry : the problem of style : 69 — 70 .

إن شغل الكاتب الشاغل هو على الدوام اكتشاف هذه الماهيات، واختراع أسماء لها تماماً، كما يخترع علماء الكيمياء أسماء للعناصر الجديدة التي يكتشفونها وفضلا عن ذلك فأنا أزعم أن ثلاثة أرباع الصفات التي لدينا ليست أكثر من استعارات قديمة بالية، وعلى ذلك فحاول أن تكون دقيقاً في وصف انفعالك، وحينئذ سوف تجد نفسك مضطراً أن تستخدم الاستعارة، أنك ببساطة لن تستطيع الاستغناء عن إنشاء علاقات وصلات بين كل العالم سواء الأشياء الحية أم الأشياء الجامدة الميتة إلا بها » (١)

وأضيف فأقول، ولما كان الانفعال ليس من السهولة بمكان بحيث نستطيع ملاحظته لأول وهلة في العمل الأدبي فلم يعد التعبير الاستعاري وفق تصور البعض قابلا للفهم لأول وهلة، بل إنه يحتاج إلى جهد وذكاء ودراسة لطبيعة لغة الانفعال وهذه الدراية تتفاوت في عمقها بتفاوت الذكاء، ويجب ألا نفهم من ذلك أن التعبير الاستعاري تعبير معقد بمعنى أنه غير مفهوم، ولكن يجب أن نفهم أن صفة التعقيد في الاستعارة تعني الإلغاز، والأسلوب الملغز أو المعقد شيء، وغير المفهوم على النقيض منه، ذلك أن الإلغاز والتعقيد - كما يقول أرسطو - هو التعبير عن حقائق ثابتة مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها، وهذا لا يمكن أن يحدث في أي نظام لألفاظ عادية ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استخدمت الاستعارة» (٢)، أما الأسلوب غير المفهوم فهو الذي يتركب من ألفاظ غريبة أو نادرة.

إن مشكلة التعقيد في الاستعارة قد ثارت في نقدنا العربي من جانب المعارضين لفن أبي تمام لأنه خرج على حد زعمهم في بعض شعره على القواعد التي سميت

---

(١) Ibid : p. 75 — 76

(٢) انظر الأسس الجمالية في النقد العربي ص ١٩٨

« عمود الشعر » مما يتنافى مع القاعدتين اللتين فيه توجب في الاستعارة المقبولة حسنها ووضوحها في قرب الشبه بين طرفيها ، ومما يجب ملاحظته أن التعقيد في الاستعارة إنما هو من صفات البلاغة فيها ، وإلا فما الفرق بينها وبين التشبيه إن ما يهمنا فيها هو اتساق معناها مع الطبع واتفاقها في بنيتها مع ما تعارف عليه الناس وأذواقهم في زمانها ، وسنبحث ذلك في فصل تال يتحدث عن « الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي » .

إذن نعود فنقول إنه في إطار هذه « البنية » أو « التوقيعة » المعقدة ينبت الانفعال ، ولا يمكن إدراكه بسهولة لأن التعبير الاستعاري كما قلنا لغة الوجدان ولا يمكن أن يتسنى لنا سبر غور الوجدان بالسهولة التي يمكن أن يتصورها البعض ، ونظراً لارتباط الاستعارة بالوجدان والانفعال ، فإنها تعتمد في إدراكها أو تقدير قيمتها وتفوقها على الذكاء ، والناس فيه ليسوا سواء بالطبع ، إنه الذكاء الذي يمكنه إدراك ما بين بعض الاشياء وبعض من تشابه وعلاقات وسرعة هذ الإدراك هي التي تظهر حدة الذكاء ودرجته ، وليس من شك في أن لطبيعة هذا الادراك أثراً في حياة الإنسان ، فإن إدراك ما بين الحوادث من تشابه مما يساعد الإنسان على النجاح في حياته ، وحل ما يعترضه من مشكلات إنه يستطيع بمعونة هذه القدرة أن يقيس الأشباه بالنظائر ، ويحل مشكلات الحاضر والمستقبل في ضوء ما يشبهها من مشكلات الماضي وتجاربه ، وهذا هو رأي العالم النفساني الإنجليزي « سبيرمان » (١) أبان عنه صدد حديثه عن الأساس النفسي الذي تقوم عليه الاستعارة والتشبيه وغيرهما من صور البيان مما هو داخل في حديثه عن تداعي المعاني . (٢) مما يمكن القول به في نهاية هذا الفصل أيضاً أن الاستعارة

(١) دراسات في علم النفس الأدبي – ص ٤١

(٢) نفسه – ص ٣٩

بوصفها الوجه الحقيقي للشعر والمادة الأولى التي تعمل على تقويته وتمتينه جعلت جهود الشاعر مضاعفاً ، إذا ما قارناه بالعالم الذي يبدى ملاحظات دقيقة ، ووصفا خارجياً للوجود الخارجى فالأمر كذلك مع الشاعر ، فهو يستطيع أن يبدى لنا ذلك غير أنه يستطيع أن يضيف إليه ملحوظاته الدقيقة ووصفه العميق للوجود الداخلى ، ذلك الوجود الذى لا يستطيع صاحب المذهب التجريبى أن ينفذ إليه . وهكذا فقد كان نصيب الشاعر فى واقع الامر فليس حظه مقصوراً على هذا الوجود الداخلى من عالم التجارب المحظور على العالم فحسب ، بل لديه نبع فياض هو نصيبه المتوارث من اللغة البيانية والتصويرية والثروة البيانية مما يعينه على تحقيق رؤى شعورية معينة لا يمكن لغيره أن ينفذ إليها أو يهتدى إلى سبيلها مما يحقق الغاية الجمالية والإنسانية من الفن ويجعل الشاعر يوفق إلى نظرة نافذة إلى قلب الحقيقة التى يحملها من أعمق أعماق نفسه وذلك أمر يصوننا من أن نخطىء فهم تصوراتنا فنراها أشياء أو نراها أنفسنا مما يجعل الشعر أكمل أشكال التعبير .

من ذلك كله ينبغى أن يتعدى فهمنا الاستعارة ، ذلك الدرس التقليدى الضيق الذى يقنن أو يعرف أو يوضح نوع العلاقة فيها ، أو على أنهـــا تشبيه حذف أحـــد طرفيه وكنى (**ليست العبرة بأن نسمى الأشياء ، بل العبرة أن نغير أسلوب فهمها**) (١)

العبرة ليست فى أن نقول هذه استعارة أو هذه صورة تبدى ملحوظة دقيقة أو وصفاً خارجياً للوجود ، العبرة بالإجابة عن سؤال مهم ... هو عن المعنى الذى يمكن أن يفهم من وراء هذه التوقيعة ، فالشاعر الجاهلى الذى يقول : ـ

---

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى ـ ص ٩٤ ،

وجعلت كورى فوق ناجية . . يقتات سنام شحمها الرحل

لا يعنينا من قوله هذا التساؤل الذى تقول فيه : هل المعنى هنا أن الناقة تهزل وينقص شحمها والرحل هو الذى يلازم السنام ، فكأنه هو الذى يأكل شحمه ؟ وإنما الذى يعنينا هنا هو نشاط المعنى داخل القالب الاستعارى فى إطار البيت كله بل وفى إطار مجموعة الصور التى يسردها الشاعر. والشاعر حين يصف هذه الرحلة فهو على حد قول الدكتور « مصطفى ناصف » : « يطل بنا على رحلة أخرى هى رحلة الحياة ، يطل بنا على اجتماع الزيادة والنقصان ، اجتماع الغايه ، وفقدان الطريق كله ، إن البيت لايقول فى صراحة شيئاً من هذه المعانى ، ولكن لدينا نظرية تفاعل الكلمات وبخاصة كلمتا « الناجية » و « يقتات » ، هذه ناقة سريعة ، ولكنها تبلغ غايتها من خلال فقد الحياة ، الحياة تهلكها الحياة ، هذه هى المفارقة (١)

وعلى هذا النحو نرى الكور والناجية والرحل ليست مجرد أدوات أو ألفاظ لخلق ما يسمى صورة ولكنها اتحدت جميعاً لتؤدى معنى آخر ، وهذا ما عبر عنه مصطفى ناصف بقوله : (إنها ككل تستعمل كتنبيهات رابطية إلى معنى آخر) (٢) .

وفى النهاية نلحظ تغيرا فى الفهم وجدة فى الرؤية ، نلحظ أن الناقة قد تغير فهمنا لها ، وأصبحت أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية الفانية . ان هذا نتاج لتصور خاص للمعنى .

إن هذا مايذكرنا بقولنا فى الفصول السابقة : إن الاستعارة تقوم على «تناس

(١ ، ٢) نفسه - ص ٩٤ ، ٩٥ . والبيت لطفيل الغنوى الشاعر الجاهلى

التشبيه، وفى إطارها تحدث عملية التفاعل فى المعنى يخيم عليه خيال الشاعر ـ مما يؤكد أن الاستعارة ادعاء معنى الاسم للشيء ، وليست عبارة عن محض نقل الاسم أو استبداله بآخر ـ مما يعدل فى المواقف ويضيف اليها ، حتى إذا ظفرنا بمعنى جديد أعدنا تشكيل جميع المعانى السابقة ، فالدلالات يتشرب بعضها من بعض ، والمعنى ليس مجرد موقف معزول ، إنه بحر وراءه إمكانات من الدلالات عديدة

إن قيمة الاستعارة متمثلة فى كل هذه الجوانب، والجوانب السابقة مما عرضناه فى تضاعيف هذا الفصل تؤكد لنا الصلة الوثيقة بين الشعر واللغة باعتبار أن اللغة كما قلنا (١) الوسط النوعى للخيال ، والاستعارة وليد الخيال ، والمظهر الأول له، إن لم تكن هى الخيال نفسه ، وتؤكد لنا تبعا لذلك العلاقة الوثيقة بين تجربة الشاعر ولغته .وذلك أن الشاعر يعتمد على ما فى قوة التعبير فى لغته التصويرية الاستعارية الخاصة به للايحاء بالمعانى ، وكمال الشعر فى الإيحاء ، وغايته الوقوع على التعبير الإيحائى الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس فى صورة وجدانية ، إذ إن الشاعر باستخدامه الاستعارة فإنه يعيد إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية ودلالاتها الأولى .

والشاعر يعبر فى تجربته عما فى نفسه من صراع داخلى سواء أكانت تعبيرا عن حالة من حالات نفسه هو أم عن موقف إنسانى عام تمثله، ومن هنا تصبح الاستعارة وسيلة من وسائل الإفضاء بذات النفس فى إخلاص يشبه إخلاص الصوفى من الشاعر أن يركز قواه وانتباهه فى تجربته وصورها المعبرة عنها (٢) .

---

(١) صدد حديثنا عن والحكم فى ترجمة الاستعارة فى الفصل الثالث من الباب الأول من هذا البحث

(٢) Stephen Spender : the making of peom : 40 — 52 .

لذلك كله فالاستعارة وسيلة من وسائل الصدق الفنى ، والصدق محور التجربة الشعرية سواء أكان الشاعر قدعانى التجربة بنفسه حتى يعبر عنها أم لاحظهاوعرف بفكره عناصرها ، وآمن بها ودبت فى نفسه حياها. ومن هنا كانت الصورة الشعرية الصادقة عنوان دقة الملحوظات ، وقوة الذاكرة مع سعة الخيال وعمق الشعور فيما يسترجعه الشاعر من علاقات وروابط، وفيما يستدعيه الخيال الانفعالى من حوادث ومناظر وأعمال ومجموع صور ومشاهد .

ولقد أكد النقاد المحدثون هذه القيمة فى وظيفة الاستعارة حيث يقول «جون مدلتون مرى» (الاستعارة تبدى نشاطا غريزيا وضروريا من أنشطة العقل فى محاولته اكتشاف الواقع وتنظيم التجربة الإنسانية ، إنها الوسيلة التى عن طريقها نصل بين ماهو أقل شيوعا وماهو أكثر شيوعا. بين ماهو مجهول وماهو معلوم وبذلك يصبح وجودها وجودا حقيقيا ، ويقول مرة أخرى :

(الاستعارة والتشبيه يمكن وصفها بأنها القياس الذى عن طريقة يمكن للعقل الإنسانى أن يكتشف عالم الماهيات وأن يبين المعالم غير المحددة للعالم)(١) . «إنها استنفاذ لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية الفائضة عن التعبير اللفظى المجرد» (٢) .

لذا فإن الشعر لايستطيع أن يؤدى وظيفته إلا حين يجعل التجربة قائمة بذاتها من ناحية ومرتبطة بغيرها من التجارب الإنسانية فى الوقت نفسه، ولكن ما الذى يوفر للتجربة هاتين الميزتين معاً؟ إنها الصورة الاستعارية، ذلك لأنها لا يمكن أن يكون لها وجود إلا بصفتها تعبيرا عن تجربة معينة ،أو تصويراً لمادة محددة فى الأولى

(١) J M , Murry : Metaphor 234 - 237

(٢) سيد قطب : النقد الأدبى - ص ٦٦ .

الخيال دورا واضحا ، وفى الثانية غالبا ماتكون الصورة أقرب إلى الحواس .

إن الشاعر لايتيسر له أن ينقل تجاربه الصادقة فى شكلها الكلى إلا إذا اعتمد على الصورة الاستعارية ، لأنها تحافظ على كيان التجربة دون تجزئتها أو تفتيتها، «إنها تكشف عن الصفات النوعية لهذه التجربة حين تخلق لها جوا فنيا ، وهى تنقل المشاعر عن طريق الوصف التفصيلى عما يجعلها أكثر جلاء ووضوحا» (١) .

وبذلك فإننا نستطيع أن نؤكد ما ألمعنا اليه فنقول :

إن مجال الصورة الاستعارية لايقتصر على العالم الخارجى فقط بل يشتمل أيضا على الوجود الداخلى للشاعر وكأن الشعر بذلك يصبح عملية تفهم الشاعر نفسه للوجود كما ينعكس فى نفسه وذلك اعتمادا على حسن اختياره من وقائع هذا الوجود ما يتناغم مع مشاعره وتجاربه ووجدانه .

ولهذا كان لابد من وجود العنصرين معا فى الشعر ، العالم الخارجى ، والعالم الباطنى ، بل إن الحديث عنهما بوصفهما عنصرين تعوزه الدقة، ففى القصيدة الجيدة لايستطيع المرء أن يفصل بين ماهو العالم الخارجى ومايتتمى للعالم الباطنى .

وليس العالم الخارجى أفكارا وصورا متقاربة دون تدخل الشاعر إذ إن هذه العلاقات الوثيقة المتبادلة بين الأجزاء هى رهن بهذا الشاعر أو ذاك ، إذ إنها وتنتظره بكل قدراته الفنية كى تكشف عن حقيقة العلاقة بين الجزء والكل عن طريق نوع من التفوق التصويرى يحتفظ الشاعر بشخصيته فى الصورة ، كما يحتفظ لكل صورة جزئية بشخصيتها النامية داخل الإطار الكلى الشامل وعندئذ تصبح الصور نسيجا

---

(١) Caroline Spergeon : Shakespear's Imagery and What it tells us : P , 97 ,

أن كان أشبه بخيوط متوازية (١) .

ويستغل الشاعر هذا الإطار ليقدم من خلاله دلالة معينة أو معنى محدداً أو وجهة نظر خاصة أو رؤية ذاتية للوجود وسنده الرئيسى فى كل ذلك هو البناء الفنى حين يتأثر ويؤثر ويتفاعل ويتداخل مع التجربة مشكلا منها صورة فنية كاملة يجب أن تدرس كاملة مهما تعددت أجزاؤها، ذلك أن دراسة قطاع واحد من العمل الفنى أو فصله عن بقية القطاعات لايلقى بالضوء الكافى على طبيعته وسواء أردنا من دراسة الصورة بوجه عام والصورة بوجه خاص أن تصل إلى طاقات الكاتب وفنه فى الأداء أو محاولة تلمس أبعاد شخصيته أو حياته من ورائها فلابد من إدراك كل ماحولها من حقائق وأخبار ومعطيات فنية تتشكل منها الصورة ذلك أن «النظام الاستعارى العام يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات» (٢) .

وأخيراً إذا كان لنا أن نستن معياراً عاما لمقومات الفن الأولى قلنا : إنه الاستعارة عنوان الأصالة وصدق الرؤية فى الشعر خاصة ، ومبعث الإيحاء ومايحمل من ذبذبات المعانى وظلالها وتفاعلها وهو عنصر أصيل من عناصر الشعر لاينكر فضله ، ولايتوفر فى غيره على نحو من القوة وعمق الأثر يتوفر فيه .. ومن هنا كانت الاستعارة «وسيلة شبه خفية يدخل بوساطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة ، وليس التنوع فضيلة فى ذاته .. إذا إن التنوع فى إحدى صفحات القاموس أكثر بكثير مما هو فى صفحة من الشعر ، ولكن العناصر اللازمة

---

(١) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية - ٢١٠ .

(٢) الصورة الأدبية - ١٤٧ .

لاكتمال التجربة لاتكون دائما موجودة على نحو طبيعى ، لذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر اللازمة خلسة» (١) .

إن ذلك الذى يذهب إليه «ريتشاردز» فى النص السابق يؤكد لنا ماسبق أن قلناه من أننا عاجزون أمام تبين أى إيحاء إذا ماحاولنا نثر القصائد ، إذ إن هذا النثر لايستطيع سبر أغوار مافى الشعر من أسرار مما يجعلنا لانعثر على أى أثر للايحاء فى الاستعارة بعد نثرها ، لأن فى نثرها قتلا لايحاءاتها ، بل لكل مكوناتها ، (وقد سبق فى ذلك تفصيل القول) ، من هنا فهى خالدة خلود الشعر ، باقية بقاء الإحساس ، عميقة عمق الشعور بما هو قيمة خالدة لها لاتنفذ .

---

(١) مبادىء النقد الأدبى ـ ٢١٠

الباب الثالث

الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة

الفصل الأول : عمود الشعر والاستعارة الجاهليـــة :

الفصل الثاني : مدرسة عبيد الشعر والاستعارة الجاهلية ·

تمهيـد

يتردد على ألسنة بعض الباحثين والدارسين كثير من التعبيرات التى أصبحت شبه مألوفة يخصون بها الشعر الجاهلى ، فيقولون : إنه يمثل طور الطفولة الفنية والفكرية وكل ما فيه يتسم بالبساطة والوضوح والسذاجة وغير ذلك من تعبيرات السطحية والعفوية (١) .مثل هذه الأحكام العامة تعرضنا لانطباع سلبي تجاه حقيقة هذا الشعر ، وما ينبغى أن يكون النظر إليه ، وتعرضنا لإصدار مزيد من الأحكام الخاطئة على كل شيء فيه ،

إن صفات السذاجة والسطحية والعفوية إذا انطبقت على الناحية الفكرية من الأدب الجاهلى ، فلا يمكن أن تنطبق على الناحية الفنية منه ، وعليها بالطبع المعول فى كل أدب ، فليس الموضوع هو المهم ، وأنما المهم وقعه فى نفس الشاعر وطريقة استخدامه اللغة للتعبير عنه .

إن الناحية الفنية منه لا يمكن القول بسذاجتها وعفويتها ، والأدب الجاهلى قد مر بمراحل كثيرة قبل أن يبدو بالصورة التى نجده عليها قبيل الإسلام ،وهى تدل على أن هذا الأدب قد نال حظاً يذكر من النضج الفنى ، فلا يصح لنا إذن أن نصدر على الأدب الجاهلى تلك الأحكام التى تصوره وكأنه فى مرحلة طفولته الأولى ، كأن نقول : إن الجاهليين كانوا لا يستعملون فى أدبهم إلا الألفـــاظ الحقيقية ، وأن المجاز لا وجود له فى أساليبهم ، والذى ينظر فى أدبنا الجاهلى يرى على النقيض من ذلك، إن العربى كان قلمـا يؤدى فكرته أداء حقيقيـا مباشراً ، وإنما يؤثر فى القالب العبارة المجازية غير المباشرة إظهاراً لبراعته الفنية، واعتماداً

---

(١) سيد قطب : مهمة الشاعر فى الحياة ـ ط دار الشروق بيروت ـ ٦٧ ، ٦٨ أحمد ضيف مقدمة لدراسة البلاغة ـ ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

منه على ذكاء المخاطب . فالاعتماد على المجاز وبخاصة الاستعارة كان من مميزات هذا الشعر ؛ وإن لم يبلغ الجاهليون فى كثرته مبلغ من جاء بعدهم . وقد يكون حظ النثر منه دون حظ الشعر منهما ، وعلى أى حال لم تكن لغة الحقيقة وحدها هى لغة الشعر والنثر الجاهليين .

إن ما وصل إلينا من الأدب الجاهلى مع قلته يشهد لنا ببلاغة الجاهلية التى تمثل فى فطرة الصدق والطبع الأصيل ، ويكفى أنها حتى الآن مثال البلاغة لبعدها عن مفاسد العجمة وتعقيدات الحضارة ، ولجنوحها نحو الإيجاز السهل الممتنع واحتوائها على الخيال وأساليبه وعلى رأسها الاستعارة كما قلنا .

إن الاستعارة فى هذا الشعر وصلت إلينا ناضجة مكتملة ، إنها فن أصيل الجذور فى التربة العربية الجاهلية . وليس أدل على ذلك من أن القرآن الكريم ببلاغته وحكمته وفصاحته وإعجازه لم يكن يخاطب قوما لا يفهمونه أو لا يستطيعون تذوقه ، وهو الذى احتوى من صنوف هذا الفن وألوانه الكثير. وفهم القرآن وصوره لا يمكن أن يقع اتفاقا وبلا استعداد، بل لا بد من أن يكون عند الجماهير التى سمعته وتأثرت به واعتنقت دينه ثقافة أدبية خاصة . إن ذلك لا يعنى أن هذه الثقافة كانت كتلك التى ظفر بها العرب بعد الإسلام ، ولكنها على كل حال كانت تتناسب قليلا أو كثيراً مع ما فى القرآن الكريم من فصاحة وعمق ، إن رجلا فردا مثل نبينا المصطفى صلى الله عليه وسلم لا يمكن أن ينقل أمة كاملة من العدم إلى الوجود ، ومن الظلمات إلى النور ، ومن العبودية إلى السيادة ، كل هذا لا يمكن أن يقع دون أن تكون الأمة قد استعدت فى أعماقها وضمائرها ، وفى عقولها بحيث استطاع أن يكون منها أمة متحدة بعد أن كانت قبائل متفرقة ، ولا يمكن أن يحدثهم النبى بما ينبو عن أذواقهم وأفهامهم ، وهو

رجل مسئول لايستطيع أن يقصد إلى الإغراب فى الألفاظ والتعابير أو قهر اللغة على الالتواء عما ألفت العرب من طرائق البيان ، وفى القرآن الكريم نص صريح على أن الرسول لا يرسل إلا بلسان قومه، قال تعالى : إنه لتنزيل رب العالمين . نزل به الروح الأمين . عن قلبك لتكون من المنذرين . بلسان عربى مبين »(١)

ونحن لا نفهم اللسان العربى المبين على أنه مجرد ألفاظ لغوية مجردة بل على أنها لغة حية مكتملة التعبير والبيان . مما يجعلنا نؤكد أن الاستعارة كانت عند الجاهلى فناً وذوقاً وإحساساً ، لها عنده تاريخ وقطعت مع حقب هذا التاريخ أشواطاً وأشواطاً حتى وصلت إلى أيدينا على هذه الصورة من النضج والعمق . إننا بطبيعة الحال لا يمكن أن نحدد مراحل هذا التطور ، فما وصل إلينا من الشعر الجاهلى كما هو معروف قليل ، كما أنه شعر فترة وجيزة قبيل الإسلام ، ويزيد على ذلك أن الشعراء الذين وصلت إلينا أخبارهم على قلتهم لم نعرف أشعارهم إلا بعضها ، وقد ضاع سائرها فى أثناء الفتوح الإسلامية لاشتغال الناس بالإسلام والحرب عن رواية الشعر ، وذهاب أكثر الرواة والحفاظ فى الجهاد ، فلما عادوا بعد الفتوح إلى الاشتغال بالأدب ، وأخذوا فى جمع الشعر لم يجدوا منه إلا القليل ويؤيد ذلك « أنك تسمع بالشاعر الفحل من شعرائهم وماله من الشهرة ثم لا تجد له من المنظوم ما يلائم تلك الشهرة ، فطرفه بن العبد ، وعبيد الأبرص مع مالهما من الشهرة الواسعة فى الشعر لا نجـد فيما رواه الرواه من أشعارهما ما يوازى تلك المنزلة » (٢) .

---

(١) الشعراء - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ .

(٢) انظر ابن سلام فى طبقات فحول الشعراء.

فإذا كانت هذه حال الاستعارة الجاهلية ، فإننا نلمس من النقـاد القـدامى مزيد اهتمام بسنن العرب فى شعرهم وطريقتهم فى صياغة صوره ومعانيه ، لذلك رأينا للشعر عموداً عند العرب يتفق ونظام القدماء فى معالجتهم فنهم ، وما جرى عليه التقليد الأدبى فيما بينهم ، وقد اختص العمـــود الاستعارة باهتمامه وكان الصراع بين القدماء ممن يحترمون هذا السنن والتقاليد الأدبية الجاهلية وبين المحدثين ممن خرجوا فى نظر القدماء على طريقة العرب مـداره فى أكثر حالاته حـــول الاستعارة ومدى مطابقتها فى الشعر الجديد للنمط الطبعى الذى كانت عليه نظيراتها فى الشعر الجاهلى ، مما يؤكد لنا أن التقاليد الأدبية الجاهلية كانت من الأمور المسلم بنضجها وبطبيعتها مما حدا بالنقـــاد إلى المطالبة بأنه تكون الاستعارة طبيعية ليست متكلفة أو معماة ، تتوفر المناسبة فيها بين اللفظ وما استعير له ، وهذا من الأمور التى يجب أن تنسحب على كل استعارة فى أى وقت لتصبح هادفة صادقة معبرة خادمة للمعنى ليست مجرد أن حلى أو تزويق . ذلك مما حدا بنـا أن نفرد فصلا تناقش فيه الاستعارة الجاهلية فى عمود الشعر العربى ، وفيه سنرى كيف أن العمود رسم لها وجهها الصحيح وما ينبغى أن تكون عليه كل استعـارة كما كانت عند من تعهدوها وتطورت وتمت على أيديهم مما يتعارض أيضاً مع التجديد والابتكار والمعاناة فى إبرازها جديدة طريفة .

ثم تلا ذلك الفصل ، « الفصل الثانى » ، الذى يتحـدث عن مدرسة عبيد الشعر وأستاذها زهير وطبيعة الاستعارة فيهـا ، وهى جزء من اتجاههـا البيانى . وسنرى كيف أن الاستعارة عند شعراء هذه المدرسة على الرغم مما بذل فى سبيلهـا من جهد ومشقة لم تنب عن الذوق والطبع والشاعرية ، بل هى نفس الشاعر وروحه مما يجعلنا نقول : إنها جمعت إلى جانب الصنعة الطبع ، بما لم يخرجها عن الأساس الذى وضعه عمود الشعر ، وهذا يزيل توهم من قد يظن أن الاستعـارة فى شعر

هذه المدرسة خضعت للتصنع والتكلف اللذين يمكن أن يضفيا عليها صفة الغموض مما يفقدها وظيفتها الأصلية ، وقد فصلنا فى وضوح المقصود بما حدث عند شعراء هذه المدرسة من تعمل وتحيك وسهو مما يثبت أن شعراء الاستعارة وجدوا قبل العصر العباسى وأنهم أودعوا فى استعاراتهم عواطفهم وأحاسيسهم مما جعلها صادقة معبرة بسيطة مع ما فيها من غرابة أحيانا أو عمق يشحذ همة الفكر والخيال معا . إلا أنها الغرابة الطريفة والعمق المحمود ، وهذا يدحض برغم من يقول : إن فن الاستعارة عباسى النشأة أو المولد ، إنما ميلاده ونشأته كانا فى العصر الجاهلى الذى لم يصل إلينا منه إلا الشعر القليل ، ولعل هذه الفكرة هى التى كانت مدار كتاب « البديع » لابن المعتز .

الفصل الأول

عمود الشعر العربي والاستعارة الجاهلية

الحديث عن عمود الشعر نجده فى كثير من كتب الأدب والنقد ، ولقد نشأ هذا المصطلح مع بداية الخصومة بين المناصرين لشعر القدماء ومن سار على طريقتهم والمنحازين لشعر المحدثين من الشعراء ولقد بدأت هذه الخصومة ببدء التدوين فى العصر الأموى ، وبقيام الدولة العباسية واشتهار طبقة المولدين من الشعراء الذين يتقنون العربية ، اشتدت الخصومة بين العرب المتعصبين لعروبتهم وتراثهم ، وبين الطبقة الجديدة التى لم تر بأساً فى التجديد تمشيا مع التطور الذى طرأ على المجتمع العربى الإسلامى ، فأنصار القديم يدعون أن الشعراء المحدثين قد خرجوا على نهج القصيدة العربية بجريهم وراء البديع وانصرافهم إلى العناية به حتى جعلوه وكدهم ونصبوه أمام أعينهم (١) ، فكانت لهم استعارات معينة تجرى على سنن لم يسر على منواله القدماء من الجاهلين والإسلاميين .

ونستطيع أن نقدم الذين تصدوا لهذه المعركة بين القديم والحديث إلى ثلاث فئات ، فئة لا ترى الحسن إلا فى الشعر الجاهلى والإسلامى المتقدم كالأصمعى وابن عمرو بن العلاء ، وابن الأعرابى، واسحق الموصلى ، فالأصمعى يقول فى امرىء القيس : « إنه أول الشعراء فى الجودة وله الحظوة والسبق وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه (٢).

---

(١) العمدة حـ١ - ٩٠ ، ٩١ .

(٢) فى شرح الحماسة حـ١ - ص١١ ، العمدة - حـ١ - ص ٩٠ - ٩١ .

وأبو عمرو بن العلاء العلامة والراوية المشهور يقول : لقد أحسن هذا المولد حتى هممت ان آمر صبياننا بروايته : ولقد كان يعني بذلك شعر جرير والفرزدق، وقد جعله مولداً أي محدثاً لأنه كان لا يعد الشعر إلاما كان للمتقدين ، قال الأصمعي جلست إليه ثماني حجج فما سمعته إسلامى ، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم ، ليس النمط واحداً : ترى قطعة ديباج وقطعة ، نسيج (١) .

وقد جاء في الموشح للمرزباني (٣٨٤ هـ) : « أخبرني محمد بن يحي الصولى، قال : حدثنا أبو عبد الله التيمي قال كنا عند ابن الأعرابي فأنشده رجل شعراً لأبي نواس فأحسن فيه فسكت فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ ، فقال : بلى : ولكن القديم أحب إلى » (٢) .

وفي تاريخ الأدب العباسي أمثلة، ونماذج كثيرة تشير إلى تلك المعركة الأدبية التي هاجت حول أبي تمام وأهل البديع وسائر الخارجين على عمود الشعر ، قال الصولى : « ومن افراط في غصبيتهم على أبي تمام ما حدثني به أبو العباس عبد الله بن المعتز ، قال حدثني إبراهيم بن المدبر ورأيته يستجيد شعر أبي تمام ولا يوفيه حقه بحديث حدثنيه أبو عمر بن أبي الحسن الطوسي وجعلته مثلا له، قال : وجه بن أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً وكنت معجباً بشعر أبي تمام ، فقرأت عليه من أشعار هذيل ، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل :

وعاذل عذلته في عذله ... فظن أني جاهل في جهله

---

(١) العمدة - جـ١ - ص ٩٠ ، ٩١ .

(٢) الموشح - ص ٢٤٦ .

حتى أتممتها فقال : اكتب لى هذه فكتبتها له ثم قلت : أحسنة هى ؟ قال : ما سمعت أحسن منها ، قلت : إنها لأبى تمام فقال : خرق ، خرق . (أى مزق مزق) . -

وقد كان هذا الفعل من العلماء على حد تعبير عبد الله بن المعتز مفرطاً فى فى القبح إلا أن ابن الأعرابى لم يكن الوحيد فى هذا الباب ، بل كان على شاكلته المتعصبون للقديم من كبار الرواة ممن ذكرناهم وغيرهم من أمثال المدائنى وأبى حاتم السجستانى، والزبير بن بكار ، وعمر بن شبه ،وكان بن الاعرابى يقول: وقد أنشد شعرا لأبى تمام : إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل (١) .

وكان يقول بالإضافة إلى هذا ، إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبى نواس مثل الريحان يشم يوما فيذوى فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا (٢) . .

وفى هذا يقول ابن رشيق (٤٥٦ هـ) : هذا مذهب أبى عمرو وأصحابه : كالأصمعى ، وابن الاعرابى - أعنى أن كل واحد منهم يذهب فى أهل عصره هذا المذهب ويقدم من قبلهم ، وليس ذلك الشىء إلا لحاجتهم إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتى به المولدون ثم صارت لجاجة (٣) .

---

(١) انظر أخبار أبى تمام للصولى ، «والتفصيلات فى اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى» للدكتور محمد مصطفى هدارة ص ١٥٧ ومابعدها ،وفى مشكلة السرقات فى النقد العربى ص ١٩١) .

(٢) الأغانى - جـ ٩ - ص ٤٣ .

(٣) العمدة - جـ١ - ص ٩١ .

ولقد كان ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) ومعه ابن رشيق وغيرهم من نقاد الشعر يكرهون هذه اللجاجة ، ولا يرضون أن تكون حكما بين الرواة وروايتهم الشعر وبين النقاد وعدالتهم فى النقد .

قال ابن قتيبة : ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه ، فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه فى متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ولاعيب له عنده إلا أنه قيل فى زمانه أو أنه رأى قائله،ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً فى عصره ، وكل شريف خارجياً فى أوله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمرابن العلاء يقول : لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمى والعتابى والحسن بن هانىء وأشباههم (١) .

ولا أشك أن هذا الموقف المعتدل بين لجاجة القديم وجاذبية الجديد قد خدم التقدم الأدبى وأسهم فى حفظ شعر المحدثين ، ولكن هذا الموقف المعتدل نفسه - على حد قول الدكتور « على الزبيدى » - إشارة إلى قلة اهتمام الرواة بالشعر العباسى ، ولولا أن أولئك الشعراء العباسيين المحدثين قد وجدوا من

(١) انظر مقدمة «الشعر والشعراء» لابن قتيبة .

يقدر أدبهم ومن يتعصب لهم لا عليهم لراح أدبهم فى عداد النسيان (١) .

أما الفئة الثانية فقد وقفت موقفاً وسطاً فهى تأخذ بمعايير عمود الشعر ، ولكنها تترك مكاناً للإبداع وحسن الصنعة والتجديد فى الاستعارة مادامت لا تنبو عن الذوق العربى ، ومن الممثلين لها الآمدى والجرجانى والمرزوقى ، إلا أن الآمدى كان أقل الثلاثة تقبلا للجديد على نحو ما سنرى بعد قليل .

وهناك فئة ثالثة تهاجم القديم وتتعصب للحديث مثل « الصولى وضياء الدين بن الأثير » (٢) .

ويهمنا فى هذا الفصل بعد السابق عرضه تصور مفهوم عمود الشعر عند أقطابه الثلاثة ، الآمدى ، والجرجانى ، والمرزوقى لنرى مكان الاستعارة عند كل منهم ومدى ما استطاعت الاستعارة الجاهلية أن تقدمه لهم من مقاييس تجاذب كل منهم أطرافها بطريقته الخاصة .

تحدث الآمدى عن مذهبين ، مذهب المطبوعين الذين لا يتكلفون صنع الشعر ، بل يرسلون أنفسهم على سجيتها ، ويمثلهم البحترى ، أما المذهب الثانى فمذهب المتكلفين الذين يبعدون فى معانيهم ويغمضون فيها حتى تحتاج إلى شرح واستنباط ويمثلهم أبو تمام .

وأصبح المناصرون لتضمين الشعر معانى فلسفية ونسجه على نحو معين من الغموض يستلزم الغوص وراء معانيه وتطريز عباراته بحلى متعمدة مقصودة ، أصبح هؤلاء ينتصرون لأبى تمام ويفضلونه على البحترى ، وأصبح الفريق

---

(١) د. على الزبيدى ـ فى الأدب العباسى ـ ص ٧٩ .
(٢) انظر المثل السائر لابن الأثير .

الآخر المؤثر لبساطة المعانى الشعرية ووضوحها وسلامة الديباجة من تكلف الحلى اللفظية يؤثرون البحترى ويفضلونه على أبى تمام، ولقد وضح الآمدى ميول الفريقين حين قال :

« فإن كنت — أدام الله سلامتك — ممن يفضل سهل الكلام، وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحترى أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعانى الغامضة التى تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوى على ما سوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة »(١)

وعندما آل أمر البديع إلى أبى تمام أكثر منه وأفرط فيه وتغلغل الاتجاه الجديد فى تعبيراته واستعاراته حتى بدا شعره للوهلة الأولى مخالفا لنسيج الشعر العربى المألوف، مما دعا ابن الأعرابى إلى أن يقول : « إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل » (٢)

إذن — اتخذ الشعر لدى البحترى مذهب المحافظة على التقاليد الشعرية المتوارثة والالتزام بعمود الشعر واتخذ مذهب التجديد شكله ومضمونه لدى أبى تمام وقد سئل البحترى عن أبى تمام فقال : « كان أغوص على المعانى منى وأنا أقوم بعمود الشعر منه »(٣) .

إن الذى يهمنا فى نقد الآمدى لأبى تمام هو موقفه من استعاراته، ومفهوم الاستعارة عنده وعند الاتجاه المحافظ فى نقدنا العربى الذى يؤثر

---

(١) الموازنة — جـ١ ص ٧ .

(٢) الموازنة — جـ١ — ٦٩ (وانظر أخبار أبى تمام للصولى) .

(٣) الموازنة — جـ١ — ١٢ وما بعدها

الصياغة الجاهلية القديمة . فالآمدى غير راض عن كثير من استعارات أبى تمام ، وقد خصص جزءا من كتابه ناقش فيه ما احتواه شعر أبى تمام من قبيح الاستعارات ولكن ما الذى لايعجب الآمدى فى استعاراته، وما السر فى عدم تقبله إياها ، وهل هناك حدود معلومة للاستعارة الحسنة والاستعارة القبيحة ؟

لقد اعتمد الآمدى فى نقد استعارات أبى تمام على أنه نسج استعارات مخالفة لما ألفه العرب ، وشعره لايشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى المولدة ، لقد عول فى شعره - على حد قول الآمدى - عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارة البعيدة المخرجة إلى الخطأ(١)

ونحن إذا ذهبنا إلى الآمدى لنسأله عما وضعه من مقاييس لهذا الحكم أجاب بمقياس عام غير محدد ، قائلا :

« وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشابهه فى بعض الأحوال أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه » (٢) .

ومثل هذا القول كثير ما نجده فى موازنته متفرقا فهو يقول مثلا ، « إن حدود الاستعارة معلومة ، ويقول : « إن للاستعارة حدا معلوما تصلح فيه فإذا جاوزته فسد » ، وتتردد لديه تعبيرات أخرى مثل قوله : « استعارات فى غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب » ، وقوله :« وما من شىء هو أبعد من الصواب من هذه الاستعارة» ، وقوله : « فقربت الاستعارة هاهنا من

(١) السابق .
(٢) الموازنة - ١ - ٢٥ .

الصواب قليلا (١) .

إن هذه النزعة لدى الآمدى نزعة كلاسيكية وغير دقيقة تذكرنا باتجـــاه المبرد صاحب «الكامل» فى وصف التشبيه بأنه مصيب، وقريب، وقاصد، ومفرط ومتجاوز، دون أن يكون هناك بون بين صفة وأخرى لتحديد ما يعنيه بكل هذه المصطلحات .

وماذا يريد الآمدى من وراء ذلك ؟ والإجابة : لا أشك فى أنه يريد عدم الخروج على المألوف ، وإرضاء الشعور العام وذوق الجماعة - أى العرف اللغوى.

الآمدى إذن ناقد محافظ بهذا الموقف الذى حـدد ، وتلك المصطلحات التى أورد ، ونعود بعدئذ لنطرح سؤالا مهما وهو :

ما الاستعارات التى عابها الآمدى على أبى تمام ؟ ، ذلك لنحاول الوقـوف على ما فيها من مميـات وخصائص ومعـرفة ما لا يرضى المحافظين فى بناء الصورة الاستعارية وما يرضى المجددين فيها .

لقد عرض طائفة من الاستعارات المعيبة عند أبى تمام مثل قوله فى وصف قصيدته :

تحمَّلُ مفتاحَ المجدِ حتى كأنها على كلِّ رأسٍ من يدِ المجدِ مِغفَرُ
لها بين أبوابِ الملوكِ مزامرٌ من الذكرِ لم تنفخ ولا هى تزمُرُ

وقوله :

جذبتُ نداه غدوةَ السبتِ جذبةً فخرَّ صريعاً بين أيدى القصائدِ

---

(١) الموازنة جـ١ من ص ٢٥٠ إلى ٢٦٠

وقوله يرثى غلاماً :

أنزلته الأيامُ عن ظهرِها بعدَ إثباتِ رِجْلِهِ في الرِّكاب

وقوله في صروف النوى :

وكم أحرزتْ منكم على قُبحِ قدِّها صروفُ النوى من مُرهفٍ حَسنِ القدّ

ويقول في هذه الأبيات : « وأشباه هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته كثيرا فجعل كما ترى مع غثاثة هذه الألفاظ للمجد يداً ، وللقصائد مزامر ، إلا أنها لاتنفخ ولاتزمر ؛ وجعل للأيام ظهرا يركب ، وجعل لصروف النوى قداً (١) .

ويورد أيضاً قوله :

يا دهرُ قوِّمْ من أخدَعيك فقد أضججتَ هذا الأنامَ من خُرُقِك

وقوله :

سأشكرُ فُرجةَ اللَّببِ الرَّخِيّ ولينَ أخادعِ الدهرِ الأبيّ

وقوله :

فضربتُ الشتاءَ في أخدَعيهِ ضربةً غادرته عوداً رَكُوباً

وقوله :

فما ذكر الدهر العبوسُ بأنه له ابن كيوم السبت إلا تبسّما

وقوله :

حتى إذا أسودُ الزمانِ توضّحوا فيه فغُودِر وهو منهم أبلَق

وقوله :

تروحُ علينا كلَّ يوم وتغتدى خطوبٌ يكادُ الدهر منهن يُصرع (٢)

---

(١) الموازنة - حـ١ ص٢٤٦ ومابعدها .

(٢) الموازنة - حـ١ - ٢٤٥ ومابعدها

ويقول الآمدى فى نقده الاستعارة فى الأبيات السابقة :

« فقد تراه يخلط الحسن بالقبيح والجيد بالردىء ، وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعاراً للدهر ، ولو جاء فى غير هذا الموضع أو أتى به حقيقة ووضعه فى موضعه ما قبح نحو قول البحترى : (وأعتقت من ذل المطامع أخدعى)

فأما قوله : « فضربت الشتاء فى أخدعيه » ، وإن ذكر الأخدعين هاهنا على قبحها أسوغ لأنه قال : « ضربة غادرته عودا ركوبا » ، وذلك أن العود المسن من الإبل ، والبعير أبداً يضرب على صفحتى عنقه فيذل فقربت الاستعارة ها هنا من الصواب » .

ويعيب أيضاً على أبى تمام استعارته فى قوله :

وكأن أفئدةَ النوى مصدوعةٌ حتى تصدَّع بالفراقِ فؤادى

فيقول : وما أظن أحـــدا انتهى فى الجهل والعى واللكنة وضيق الحيلة فى الاستعارة إلى أن جعل لصروف النوى فيدا ، وأفيدة مصدوعة غير أبى تمام(١)

هذه نماذج من الاستعارات مما عابه الآمدى على أبى تمام ، ولعل المتفحص لها لا يجدها قد خرجت على طريقة العرب فى التشخيص والتجسيم فأبو تمام عامل الدهر فى الأبيات السابقة ـ على سبيل المثال ـ معاملة الإنسان عندمـــا تخيله مبتسما أو أنه يصرع ، ويعتق أو غير ذلك مما نجده من صور تدخل فى إطـــار الاستعارات التجسيدية أو المكنية بالمصطلح البلاغى الخالص ـ ولا يشك أحد فى أن هذه الطريقة مألوفة عند العرب فلماذا يعيبها إذن ؟ لقد أقرها مـــن قبله

---

(١) السابق ـ ص٦٥٢

ابن المعتز عندما حاول تحديد معالم مذهب البديع ، وارتآها طريقة مألوفة لدى العرب، ولكن المحدثين من أصحاب البديع تكلفوها، وربما أسرفوا فيها أحيانا، ثم إن هذه الألوان وردت في القرآن الكريم، وساق ابن المعتز من أمثلتها فيه قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا » ، وقوله عز اسمه : « وآية لهم الليل نسلخ منه النهار » ، وقوله عز وعلا : « فصب عليهم ربك سوط عذاب » وثمة ملحوظة أخرى ، هي أن هذه الاستعارات المعيبة ليست كلها داخلة في النطاق الذي حدده الآمدي للمعيب من استعارات أبي تمام .

إذن ظاهرة التشخيص موجودة في الشعر العربي القديم وقد تنبه إلى هذه الظاهرة ابن المعتز والآمدي كما قلنا ، وأكد ذلك بسوق الأمثلة العديدة ، ومنها قول أمرىء القيس في وصف الليل:

فقلتُ له لمَّا تمطَّى بصلبِهِ ... وأردفَ أعجازاً وناءَ بكلكلِ

يقول الآمدي: (١)

وقد عاب أمرأ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعاني ، والاستعارات وهو في غاية الحسن والجودة والصحة ، لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه وتثاقل صدره ، وترادف أعجازه ،وأواخره شيئا فشيئا ، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرمه فلما جعل لهوسطا يمتد وأعجازا مرادفة للوسط وصدرا متثاقلا في نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب ، وجعله متمطيا من أجل امتداده لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة وصلح أن يستعير

(١) الموازنة : جـ١ - ص ٢٥٠ ، ٢٥١ .

للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له .

وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه ، أو يناسبه أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له . وملائمة لمعناه » .

ويورد أيضا قول زهير :

صحا القلبُ عن سلمى وأقصر باطلُه ... وعُرِّى أفراسُ الصبا ورواحلُه

معلما عليه بقوله : لما كان من شأن ذى الصبا أن يوصف أبدا بأن يقال : ركب هواه ، وجرى فى ميدانه ، وجمع فى عنانه ، ونحو هذا ، حسن أن يستعار للصبا اسم الأفراس وأن يجعل النزوع أن تعرى أفراسه ورواحله ، وكانت هذه الاستعارة أيضا من أليق شىء بما استعير له (١) .

ونحو ذلك قول طفيل الغنوى :

وجعلتُ كُورى فوقَ ناجيةٍ ... يقتاتُ شحمَ سنامِها الرَّحلُ (٢)

فلما كان شحم السنام من الأشياء التى تقتات، وكان الرحل أبدا يتخونه وينقص منه ويذيبه ، جعله إياه قوتاً للرحل وهذا من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى.

وكذلك قول عمرو بن كلثوم :

ألا ابلغ النعمانَ عنى رسالةً ... فمجدُك حولىٌّ ولُؤْمكَ قارِحُ (٣)

لما جعل مجده حديثا غير قديم حسن أن يقول : (حولى) ، لأن العرب إذا

---

(١) ، (٢) ، (٣) الموازنة جـ١ ص ١٥١ ، ٢٠٢ ، ٢٥٣ .

نسبت الشيء إلى الصغر وقصر المدة قالوا : «حولى» ؛ لأن أقل عدد الأحوال أى السنون ، حول واحد ، ولهذا قال حسان بن ثابت :ـ

لو يدب الحولىُّ من وَلَدِ الذَّ رِّ عليها لأندبتها الكُلُومُ (١)

لم يرد بالحولى من ولد الذر ما أتى عليه الحول ، ولكنه أراد بالحولى أصغر ما يكون من الذر ، ومما يدل على صحة هـــذا المعنى ، وأن الحولى إنما يراد به الصغر دون معنى الحول قول الراجز :ـ

(واستبقت محذف حولى الحصى) ، فأراد بحولى الحصى ما صغر منه ، ولما جعل لؤمه قديما حسن أن يقول : « قارح » ، والقارح المسن من الإبل .

ونحو ذلك قول أبى ذؤيب الهذلى :

وإذا المنيةُ أنشبتْ أظفارَها ألفيْتَ كلَّ تميمةٍ لاتنفع (٢)

لما كانت المنية إذا نزلت بالإنســان خالطته ؛ صلح أن يقال : تشبت فيه ، وحسن أن يستعار لها اسم الأظفار ، لأن النشوب قد يكون بالظفر ، وعلى هذا جاءت الاستعارات فى كتاب الله تعالى : « فصب عليهم ربك سوط عذاب »(٣) لما كان الضرب بالسوط من العذاب استعير العذاب سوطاً ، فهـــذا يجرى الاستعارات فى كلام العرب .

ويورد أيضا قول « لبيد بن ربيعة » :

وغداةِ ريحٍ قد كشفتُ وقرّةٍ .·. إذْ أصبحتْ بيدِ الشَّمالِ زمامُها(٤)

(١ ، ٢) الموازنة ـ حـ١ ـ ص ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ .

(٣) (الفجر ـ ١٣) :

(٤) الموازنة ـ حـ١ ـ ص ٢٥٦ .

ونضيف من أمثلة هذا النوع من الاستعارات، والشعر الجاهلي يزخر به ويمتلىء؛ قول زهير بن أبى سلمى فى الحصين عندما شد على العبسى غدراً من غير أن تعلم بذلك بيوت كثيرة :-

فشدَّ ولم يُفزِعْ بيوتاً كثيرةً لدى حيث ألقت رحلها أمُّ قشعمَ(١)

فللمنية رحل يحط .

وقوله أيضا :

رأيتُ المنايا خَبْطَ عشواءَ من تُصب
تُمته ومن تُخطِىءْ يعمَّر فيهرَمِ(٢)

والخنساء تقول فى رثائها أخاها صخرا .

ياعين جودى بدمع منكِ مسكوبِ كلؤلؤٍ جالَ فى الأسماط مثقوب
إنى تذكرتُهُ والليلُ معتكرٌ ففى فؤادى صدعٌ غيرُ مشعوب
نعم الفتى كان للأضيافِ إذ نزلوا وسائل حلَّ بعدَ النوم محروب
كم من منادٍ دعا والليلُ مكتنع نفَّست عنه حبالَ الموتِ مكروب(٣)

فقد استعارت الصدع لبيان أثر الحزن القاسى على فؤادها بجامع وضوح الأثر، ثم استعيرت الحبائل للجوع والتعب والضنى بجامع توصيل كل منها إلى الموت .

---

(١) المعلقات - ص ٨٣ .
(٢) معلقات الزوزنى - ص ٨٦ .
(٣) ديوان الخنساء - ط بيروت ١٩٦٣ - ص ١٤

والنابغة يقول:

دعاكَ الهوى واستجهلتكَ المنازلُ وكيفَ تصابي المرءِ والشيبُ شاملُ
وقفت بربع الدار قد غيرَّ البلى معارفَهـا والساريات الهواطلُ
أسائلُ سُعْدَى وقد مرَّ بعدَنا على عرصاتِ الدارِ سبعٌ كواملُ (١)

فالهوى لا يدعو ، والمنازل لا تستجهل ، والتشخيص فى الاستعارتين واضح -
والمزرد أخو الشماخ يفخر بشجاعته فى الحروب فيقول :

وإنى أردّ الكبشَ والكبشُ جامحٌ وأرجع رمحى وهو ريانُ ناهِل
وعندى إذا الحربُ العوانُ تلقَّحت وأبدت هوادِيها الخطوبُ الزلازل (٢)

فالرمح يرتوى والحرب ناقة لاقح، وقد أتى بهما الشاعر على سبيل الاستعارة المكنية التبعية .

وزهير بن أبى سلمى يقول فى « هرم المرى » مادحا :

إذا سُدَّت بـه لهواتُ ثغرٍ يُشار إليه جانبُه سقيمُ (٣)

والثغر موضع يتقى منه العدو ، واللهوات جمع لهاة (بالفتح) ، وهى مدخل الطعام فى الحلق ، وفى البيت استعارتان ، حيث استعار اللهاة لمدخل الثغر ، ويريد أفواه الثغور ، والاستعارة الثانية (جانبه سقيم) .

وامرؤ القيس يستعير الحبل الذى رثت معاقده وعلاقته لتغير موقف حبيبته وما حدث من انهيار وفتور لعلاقتها ، فيقول : -

---

(١) ديوان النابغة الذبيانى - ص ٤٨ .
(٢) مفضليات الضبى - قصيدة ٦٧ - ص ٩٥ .
(٣) الديوان ط بيروت - : الصناعتين - ط ١ - ص ١٢٧ ، ٢٧ ص ٢٩١

تنكرت ليلى عن الوصل ونأت ، ورث معاقدها (١)

وسلمى بن ربيعة يقول :

ومناخ نازلة كفيت وفارس نهلت قناتي من مطاه وعلت (٢)

فقد أناخ النازلة كما تناخ الناقة ، وقد سقى رمحه من دم ظهر عدوه ، وخص الظهر ليعلم أنه قد ولى وأدبر ، كل ذلك على سبيل الاستعارة والتجسيد .

وتأبط شرا يقول فى سيف صديقه :

إذا هزه فى عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك (٣)

فقد جعل النواجذ تتهلل وتلمع لمعان البرق فى فم المنايا التى تضحك كأنها إنسان فرح مسرور .

ولبيد بن ربيعة يقول فى منظر غروب الشمس وحلول الظلام : (٤)

حتى إذا ألقت يداً فى كافر وأجن عورات الثغور ظلامها

فقد جعل للشمس يداً تلقيها فى يد الليل وهو الذى سماه كافرا أى ساترا .

وأبو القيس بن الأسلت الأنصارى يقول :

من يذق الحرب يجد طعمها مرا وتحبسه بجعجاع (٥)

---

(١) ديوانه - ط دار المعارف - ص ٢٠٣ .

(٢) شرح ديوان الحماسة - جـ ٢ - ص ٥٤٩ - ٥٥٠ .

(٣) نفسه - ص ٢٣٥

(٤) ديوان لبيد (ط الكويت) - ١٩٦٢ - ص ٣١٦ .

(٥) مفضليات الضبى - ق ٧٥ - ص ٢٨٤ .

والممزق العبدي يقول :

كأني قد رماني الدهر عن عرض بنافذات بلاريش وأفواق(١)

ويقول :

تبيت الهموم الطارقات يعدنني كما تعترى الأهوال رأس المطلق(٢)

فالدهر يرميه بأسهمه والهموم تزوره وتعوده .

ويقول أبو الطمحان القيني : (حنظلة بن الشرقي من بنى كنانة) :

وإني من القوم الذين هم هم إذا مات منهم سيد قام صاحبه
أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم دجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه
وما زال منهم حيث كان مسودا تسير المنايا حيث سارت ركائبه(٣)

ويقول :

حنتني حانيات الدهر حتى كأنني خاتل يدنو لصيد
قصير الخطو يحسب من رآني ولست مقيداً أني بقيد
تقارب خطو رجليك ياسويد وقيدك الزمان بشر قيد(٤)

فقد جعل الزمان مما يقيد بما يحدثه تقدم السن من عجز عن الحركة .

ويقول الحارثة بن بدر :

---

(١) نفسه : ق ٨٠ – ص ٣٠٠ .

(٢) الأصمعيات – ق٥٨ – ص ٩٦٤ .
(المطلق = الملدوغ) .

(٣) أمالي المرتضى – ح١ – ١٦٨ .

(٤) نفسه – ص ١٨٥ – ١٨٦ .

وشيّب رأسي واستخفّ حلومنا رعود المنايا فوقنا وبروقها
وإنا لتستحلي المنايا نفوسنا ونترك أخرى مرة ما نذوقها
رأيت المنايا بادئات وعوّدا إلى دارنا سهلا إليها طريقها(١)

فالأسياف سحاب يرعد والمنايا تستحلي وتذهب وتجيء .

والأمر ليس مقصورا على الاستعارة في الشعر ، بل نرى النزعة نفسها فيما ورد منها في نصوص النثر الجاهلي أيضا .

فها هو ذا أكثم بن صيفي يقول في إحدى وصاياه :

« قد حلبت الدهر أشطره ، فعرفت حلوه ، ومره ،ادرعوا الليل، واتخذوه جملا ، وقوله : « ادرعوا الليل فإنه أخفى للويل » (٢) .

ويقول أيضا : ان أهل هذه الدار سفر ، لايحلون عقد الرحال إلا في غيرها وقد أتاك ما ليس بمردود عنك (٣)

فقد اختبر الدهر شطريه خيره وشره فعرف مافيه ، وهذا مستعار من حلب أشطر الناقة، وذلك إذا حلب الرجل خلفين من أخلافها ثم يحلبها الثانية خلفين أيضا.

وفي قوله الثاني يشبه رحلته التي ينتقل فيها من مكان إلى مكان بحبل ذي عقد يفك على مراحل .

---

(١) الأغاني (ط دار الكتب) — حـ ٢١ — ص ٢٠ .
(٢) الأغاني (ط وزارة الثقافة) — حـ ١٥ — ص ٧٠
، أمثال الميداني — حـ ١ — ص ١٩٥ .
(٣) العقد الفريد — حـ ٢ — ص ٣٥ ، حـ ٣ — ص ٣٠٧ .

والحرث بن عباد البكرى مبعوث النعمان بن المنذر فى وفده لكسرى يقول:

« إنى أبعث الحرب قعدما وأحبسها وهى تصرف بها ، إذا جاشت نارها وكشفت عن ساقها ، جعلت مقادها رمحى ؛ وبرقهـا سيفى ؛ ورعدها زئيرى (١) .

والملبب بن عوف من وفود العرب لتعزية « سلامة ذا فائش » لموت ابن له يقول :

« أيها الملك : إن الدنيا تجود لتسلب وتعطى لتأخذ ، وتجمع لتشتت ، وتحلى لتمر ، وتزرع الأحزان فى القلوب بما تفجأ به من استرداد الموهوب » (٢) فالأحزان مما يـزرع .

وأكثم بن صيفى فى وصية لبنيه ورهطه يقول :

« من سلك الجدد أمن العثار ، ولن يعدم الحسود أن يتعب قلبه ، ويشغل فكره ، ويؤرث غيظه (أى يوقده) ولايجاوز مضرته نفسه .

فالغيظ مما يوقد ويشتعل .

ثم هناك عدد من الأمثال مما يدخل فى دائرة النثر أيضا مما جاء على وزن أفعل بخاصة ، تعرض لنا ألوانا من التشخيص الفنى ، وكلها تمثل نماذج من الاستعارة التمثيلية الجاهلية، فقد وصف العرب الرجلة بالحماقة ؛ وهى بقلة خضراء معروفة ، فقالوا : (أحمق من رجلة) لأنها تنبت فى مجارى السيول فتجرفها ، ووصفوا الأرض بكتامة السر ، فقالوا : (أكتم من الأرض) ، ونعتوا الحيوان

---

(١) العقد الفريد - جـ١ - ١٠١ .

(٢) أمالى القالى : جـ٢ - ١٠١ .

بما ينعت به الناس ، فقالوا : (أطيش من ذباب) ، (وأذل من بذج) أى الحمل ، و (أبر من هرة) ، وفى ذلك تصوير فى رائع مؤثر وموح . (١)

ولماذا لانقول إن المجاز والتشخيص أسلوب جرت عليه اللغات السامية جميعا وآثرت استخدامه فى كلامها إلى حد كبير ، فقد شخصت العبرية ما لايعقل ، فبثت فيه حياة آدمية عاقلة شاعرة ، وتردد هـــذا التشخيص الفنى فى أقوال العهد القديم (٢)

هذا ، وإذا كان من العلماء من يرى أن إسناد الحياة إلى الجماد وإسناد صفات الإنسان الى غيره من الكائنات الحية وغيرهـــا من بقايا العقائد القديمة التى كان يعتقدها ولايزال يعتنقها كثير من القبائل البدائية التى ترى أن الحياة تعم جميع الظواهر الطبيعية ، فإن فريقـا آخر يرى أن فى هذا المذهب بعدا عن الحقيقة ويقرن هذه الظاهرة إلى قـوة الوجدان الإنسانى إلى درجـة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات ، فالأساس العقلى لهذه الظاهرة فى رأى الفريق الثانى هو عمق العاطفة وسعة الخيال ، وهذا هو مارجحه الباحثون المحدثون (٣) .

إذن ليس للآمدى أن يعيب على أبى تمام استخدامه التشخيص مادام هذا يتبع الأسلوب العربى القديم والموجود فى القرآن الكريم وفى الشعر الجاهلى . والحقيقة إن المأخذ هنا يتصل بطريقة استعمال التشخيص داخـــل القالب

(١) مجمع الأمثال - ط محي الدين - ١٥ - ص١١٦-٢٢٦-٢٨٥-٤٣٨-٢٢٥
(٢) د. عبد المجيد عابدين - انظر الأمثال فى النثر العربى القديم - ص١٠٨ ، ١٦٤ ، ١٠١ .
(٣) د. امد عبد القادر - دراسات فى علم النفس الادبى - ط ٤٩ - ص٤٤ ، ٤٥ .

الاستعارى دون أن يتصل بمجرد استخدامه فى حد ذاته ، إلا أن الآمدى لم يحدد مفهوم الحرية المسموح بها الشاعر لاستخدام هذه الوسيلة اللغوية البلاغية .

ونعود لنسأل ما مفهوم الاستعارة والتشخيص أساسا وهما اللذان لفتا نظر الآمدى فى شعر أبى تمام وعده خارجا بسببها عن طريقة العرب مع أنهم استخدموه لنستطيع أن نحكم أو نوضح إلى أى مدى ينبغى للشاعر أن يلتزم باستعارات سابقيه سعيا وراء الإلفة ، وهل تظل التعبيرات القديمة تؤدى الهدف نفسه لدى الشاعر الجيد ؟

ويجيب عن هذا التساؤل « سيسيل داى » حيث يقول : إن وظيفة الشعر هى الكشف المستمر عن طريق التصور وقدرته على أن تصنع استعاراته العلاقات الجديدة داخل ذلك النظام وإعادة الكشف عن العلاقات القديمة واستدعاؤها (١) .

معنى ذلك أن عالم الشاعر عالم واسع ، ومن خلال رؤيته الخاصة ، يستطيع أن يحس تعاطفا بين الكائنات ويدرك الوحدة بين أجزائها مما لايستطيع أن يدركه الرجل العادى ، وحينما يريد أن يقيم جسرا بين هذه العوالم المختلفة ويربط بينها فى نظام واحد فإنه يلجأ إلى الاستعارة والتجسيم لكى يبرز من خلالها فكرته وحسه وانفعاله ، ومواقفه :

من أجل ذلك يقول العقاد (٢) :

---

(١) Lewis (C.D.) The poetic Image 34,

(٢) عباس العقاد . ابن الرومى ، حياته من شعره ٢٩٦-٢٩٧ وانظر قضية التشخيص فى التصوير (ص ٢٣٥) من كتاب عباس محمود العقاد ناقدا لعبدالحي دياب .

ولكي تكون الصورة الشعرية جيدة ، فلا بد من التشخيص الذى هو ملكة خالقة تستمد قدرتها من الشعور حينا أو من دقة الشعور حينا آخر ، فالشعور الواسع هو الذى يستوعب كل ما فى الأرضين والسموات من الأجسام والمعانى ، فاذا هى حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل هامسة ولامسة ، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، وتوقظه تلك اليقظة ، وهى هامدة جامدة ، صفر من العاطفة ، خلو من الإرادة.

معنى ذلك أن الاستعارة إذا كانت وسيلة من وسائل الربط بين عوالم كثيرة لم يكن بينها رابط سابق ، فإنها أيضا وسيلة التعبير عن زوايا خاصة يرى الشاعر العالم من خلالها ، ولذلك فإن الشاعر المطبوع لا يشترك مع غيره فى عالمه بل إن له رؤيته الخاصة التى ترجع أساسا إلى ثقافته ومشاعره ، وتجاربه الذاتية ، ومن هنا ينبغى أن تتميز استعارته وصوره عن سواها بوصفها انطباعا ذاتيا خاصا به يشهد له بإبداعه الفنى وبأصالته الفنية وتفرده بهذه الأصالة ، وتلك الذاتية .

يقول «هربرت ريد»:

إننا يجب دائما أن تكون مستعدين للحكم على الشاعر بما فى استعاراته من قوة وأصالة وذاتية ، يقول أرسطو : إن أعظم شيء أن نتحكم فى الاستعارة فهذا وحده لا يمكن لأحد أن يشاركك التعبير فيه ، وهذا هو مايميز العبقرية الشعرية (1) .

وإذا ذهبنا إلى «روبرت ترايسترام كوفن» وجدنا أن الشعر عنده يمثل «أوضح الصور الفنية وأكثر الأشياء المرئية ثباتا بالذهن دائما أشياء كتلك التى نستطيع أن نبصرها ونلمسها ونسمعها ونتذوقها ونشمها ، فيما نجده أيضا لدى «بليس

---

(1) Philosophy of Rhetoric 80

برى» (١) .

وماذا يحدث عند «شكسبير» و«سبنسر» و«كيتس» و «براونتنغ» ، و «توماس» ، و«دون» ، و«اليوت» ، وغيرهم من الشعراء بالنسبة لاستخدام هذا النوع من التصوير الاستعارى ؟

لقد استطاعت الناقدة الانجليزيه المعاصرة (كريستين بروك روز) Christine-Broke Rose أن تضع أيدينا على كثير من النصوص التى تؤكد شيوع ظاهرة التجسيم والتشخيص فى الشعر الأوربى (٢) :

على هذا فالاستعارة والتشخيص ليسا فى الاستعمال الأمثـــل إلا دلالة على عالم الشاعر ورؤيته الخاصة ، وينبغى على الشاعر أن يحافظ على هذه الخصوصية والأصالة فى استخدامهما مادام الشاعر ليس هو من سبقوه بالضرورة ، هذا ما يختص بمسألة التعبير وجواز التجديد فيه من جانب الشاعر وعلاقات أدواته بفنه .

وهناك جانب آخر يجدر بنا أن نلحظه وهو جانب المتلقى ، فاللغة إذا كانت وسيلة للتوصيل لا يكفى فيها الإفهام فقط ، ولكن من وظيفتها الإمتاع ، وبطبيعة الحال يعتمد هذا الامتاع على عوامل كثيرة تتصل بطريقة استخدام الأدوات درجة الوضوح للكلمة ، والتى تختلف من عصر إلى عصر . وهناك الذوق العام الذى ربما رضى بصورة فى فترة ما ثم نراه ينفر منها فى فترة أخرى .

فحين يقول أبو تمام مثلا :

---

(١) محمد عنانى ـ النقد التحليلى ـ ص ٥٩ – ٦١ .

(٢) Christine-Broke Rose A Grammer of Metaphor 224

227 , 238 , 229 , 228

رقيقُ حواشي الحلم لو أنّ حلمه بكفّيه ما ماريت في أنّه بـــرد

هذا البيت لم يفهمه المتقدمون وعلى الأخص الآمدي، لأنهم لم يألفوا هذه الصورة، صورة الحلم بالكفين، وتشبيهه بالبرد، وإنما كانوا يشبهون الحلم بالجبال في مثل قول الشاعر في هذا البيت:

أحلامُنا تزنُ الجبال رزانةً وتخالُنا جنّاً إذا ما نجهـــلُ

فالرجل الحليم هو الثقيل، فأما هذا الحلم الذي يوصف بأنه رقيق الحواشي، فهذا شيء لم تعرفه العرب. ومن المحقق أن هذا البيت قد أضحك الناس منذ سمعوه بهذه الصورة الغريبة، وهي الحلم في كفيه، وكيف يكون الحلم في الكفين؟ ولكن هؤلاء النقاد لم يقدروا الفرق البعيد جداً بين عقلية أبي تمام وعقلية الشعراء المتقدمين والذين قلدوهم من المحدثين والذين شبهوا الحلم بالجبال، فأبو تمام رجل حضري وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء والكتاب والخلفاء المترفين، وهو إذا وصف الخلفاء بالأناة والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التي تزن الجبال، لم يكن أحدهم يحب أن يوصف بضخامة الرأس، وثقل السمع كما كان يستحسن من قيس بن عاصم أو من معاوية بن أبي سفيان، وإنما كان العصر عصراً آخر وكانت لأهله حضارة هي على أقل تقدير شديدة الابتسام من الناحية المادية حضارة أرستقراطية مترفة تظهر فيها الدعة»(١).

إذن فالعصر العباسي الذي تعددت فيه الثقافات واختلطت الفنون والآداب المستحدثة، وازدهرت فيه الحضارة بوجه عام، هذا العصر لا يكفي للتعبير عن مشاعره صور واستعارات زهير وأمرىء القيس. لقد عبر أولئك عن لون من الحياة يختلف إلى حد بعيد جداً عن ذوق وثقافة هذا العصر الجديد. فالمجتمع

---

(١) د. طه حسين - من حديث الشعر والنثر (ط ١٠) ص ١٠٤.

بعد لم يعد يجتمع الاستعارة الجاهلية الملتزمة بذوق عصرها وطريقة أهلها فى صوغها وتركيبها وتصورها – وعندما يأتى شاعر فيخرج على حرفية هذه التعبيرات القديمة فينبغى العلم بأن المسألة لديه لابد أن تكون أعمق من مجرد التعبير الشكلى وترداد ماسبق ، فاللغة العربية تتطور تطور أصحابها دوماً وصورها المجازية مظهر أصيل من مظاهر هذا التطور .

لذلك فقد حق للصولى وهو يتحدث عن خصوم أبى تمام وصفهم بأنهم كسالى تعودوا أن يواجهوا لوناً معيناً من تعبيرات القدماء وبالتالى فقد كرهوا أن يواجهوا هذا اللون الجديد من الاستعارات مما لم يألفوا ويسمعوا من قبل على لسان القدامى من الشعراء الجاهليين والإسلاميين .

يقول الصولى : أما ما حكى عن بعض العلماء فى اجتناب شعره وعيبه فلا تنكر أن يقع ذلك منهم ، لأن أشعار الأوائل قد ذللت لهم وكثرت روايتهم لها ، ووجدوا أئمة قد راضوا لهم معانيها فهم يقرءونها سالكين سبيل غيرهم فى تفاسيرها واستجادة جيدها ، وعيب رديئها ، وألفاظ القدماء وإن تفاضلت تتشابه وبعضها آخذ بركاب بعض فيستدلون بما عرفوه منها على ما أنكروه ويقوون على صعبها بما ذللوه ، ولم يجدوا فى شعـــر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم ولا رواة كرواتهم الذين تجتمع فيهم شرائطهم ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به وقصروا فيه فجهلوه وعادوه(١) .

نستطيع أن نقول بعدئذ : إن مسألة اتهام المحدثين بالخروج على عمود الشعر لم تكن إلا مسألة عدم إيلافهم هذا الشعر الجديد عما يطبع الذوق ويطوعه .

---

(١) أبو بكر الصولى – أخبار أبى تمام – ص ١٠ .

وإن السر فى حملة النقاد والبلاغيين العرب على التشخيص والتجسيد فى الاستعارات الجديدة مرجعه من وجهة نظرى إلى أنهم ربطوه بالتشبيه أساساً ، ووضعوا نصب أعينهم طرفى التشبيه اللذين حذف أحدهما وارتاعوا عندما رأوا بعد المسافة بينهما أو غرابتها فى الاستعارة.

من هنا رأيت الدكتور شوقى ضيف يفضل أن نفصل هذه الصيغ من التصوير عن الاستعاره ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه باسم التشخيص personification وفصلوه عن المجـــاز Metaphor وقد كان يسميه أرسطوا قوة وضع الأشياء تحت العين (١) .

ولكننى لا أرى هذا الرأى ، فكيف يفصل التشخيص عن الاستعارة والصور الاستعارية ، المكنية تقوم على التشخيص وفق ما عرضنا فيما سبق . وهل يفصل اللفظ عن معناه ، والشكل عن مضمونه ؟ ، ولعلى أرى أن فصل التشخيص عن الاستعارة إنما هو فقط رغبة فى تحديد وتخصيص المصطلحات الدالة.

ليس معنى ماقلناه عن ظاهرة التجديد فى الصور الاستعارية لدى أصحاب البديع من أمثال أبى تمام أنهم وفقوا تماماً فيما قصدوا إليه . فلقد جاء الكثير مما حاولوه متكلفاً وخاصة لدى أبى تمام (٢) .

فالتجسيد فى حد ذاته لم يكن عيباً بدلالة وجوده فى استعارات الشعر الجاهلى ولكن العيب كل العيب فى طريقة التجسيد والإيغال فى صوره مما يذهب بالأصالة

---

(١) د. شوقى ضيف ـ الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ـ ط ٢ ـ ١٥٨ .

(٢) فقد عارض النقاد الآمدى فى قوله مثلا :

أنزلتهُ الأيامُ عن ظهرها مِنْ بعد إثباتِ رِجله فى الرِّكـــاب

واتفقوا جميعا على رداءة استعارته وعدم توفيقه فى صياغتها .

ولا يتفق مع طبيعة الإبداع الفنى ، ووظيفة الاستعارة ، ومما يعد خروجاً بالفعل عن مذهب العرب فى استعاراتهم » وصور أبى تمام لم تكن كلها مما نقده الآمدى غثه متكلفة خارجة عن عمود الشعر الذى أوضح فيه الآمدى ضرورة القرب بين المشبه والمشبه به وعدم وجود مسافة بعيدة بينهما ، ولكن ما جاء منها متكلفاً نبا عـــن الذوق المحيط به وأثار ثورة الناقدين عليه، وكان ذلك شيئاً طبيعياً لابد أن يحدث .

إذن لاداعى لهذه الخصومة العنيفة لأصحاب الجديد ! ! - إن الشعر الحديث بدأ يفرض نفســه ويوجب على الناس جميعاً الاعتراف به والنظر إليه ، وليس أدل على ذلك من موقف أبى عمرو بن العلاء الراوية المشهور حيث يقول : لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته (١) ، وليس أدل على ذلك أيضاً من أن المتعصبين للقديم لم يتصلبوا فى كراهتهم للحديث طوال حياتهم فكان بعضهم يبدل موقفه فيعجب فى النهاية بالشاعر المحدث ويروى له ويشير إليه . لقـد كان المبرد كما يقول ابن المعـــتز لايفى أبا تمـــام حقه ، ثم غير رأيه فيما بعد » وما مات إلا وهـو متنقل عن جميع مـا كان يقـوله ومقر بفضل أبى تمام وإحسانه » (٢) .

معنى ذلك أن عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التى لا يقوم إلا بها لا تستطيع أبداً أن تهون من أمر الشعر الحديث بما فيه من استعارات جديدة ، ولكن الخطأ الذى وقع فيه الآمدى فى رأيى أنه حصر خصائص عموده فى محيط

---

(١) العمدة - جـ١ - ص٩٠ ، ٩١ .

، البيان والتبيين (ط هارون) جـ١ - ص ٢٢١ .

(٢) أخبار أبى تمام - ص٢٠٤ .

البيئة البدوية الجاهلية ، ولم يكن عمود الشعر عنده مجموعة عامة من الخصائص والصفات تتسع لتقبل الشعر العربي كله في جميع أزمنته ومراحله . وذلك مما يجوز معه اختراع معان جديدة أو الاتيان بأخيلة وصور مبتدعة تخالف الصور والأخيلة التي وردت في الشعر القديم واستعملها الجاهليون والإسلاميون ، وهذا لا يلغى بالطبع أن مبدأ الوضوح وعدم الإغراب ، وصدق الدلالة المستفاد من الجهة التي كانت عليها الاستعارة الجاهلية والتي كانت الملحظ المهم في عمود الشعر مبدأ مهم وضروري ، ويعد صفة تتسع لتقبل الشعر العربي كله في جميع الأزمنة طالما أنه في هذا الشعر أو ذاك ، ولو أن الآمدي تفحص شعر أبي تمام من هذه الناحية لأمكنه أن يخفف إلى حد كبير من نقده ولاعترف بجديده فيه دون أن يتشدد أو يسرف في الاحتكام الموروث من عاداتنا وتقاليدنا في الأدب وحسب .

يقول الدكتور محمد زكي العشماوي في هذا الصدد: « وليس من شك في أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر القديم ، ومبدأ الوعي الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد وعاصرته أمر ضروري في تقويم العمل الفني ، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ، ومتى لا يستفيد منه ، فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا في الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي قد تحول بين الفنان وبين التطور الذي ننشده ، فنحن لابد من أن نحتكم للقديم على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة » (١)

ونضيف : إننا نقدر موقف الآمدي ، ونعلم لماذا نصب نفسه حامياً ومدافعاً عن القيم القديمة في الشعر بما فيه من استعارات وصور ، فقد وجد نفسه

---

(١) قضايا النقد الأدبي والبلاغة (ط أولى) - ٤١٥ ، ٤١٦ .

أمام شاعر يزعم بخروجه على طريقة القدماء فى صياغة الاستعارات قد حقق ما لم يحققه الأولون ، ولما كان من واجب الآمدى ألا يستطيع أن يفصل فى هذا الجديد الذى يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يرده إلى القديم ، وبعد أن يضمه معه جنباً إلى جنب ، فقد لجأ الآمدى إلى عمود الشعر وإلى المتوارث القديم ليجعله فيصلا فى الحكم على أصالة أبى تمام أو زيفه .

ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده نقد الآمدى من تحكيم المقياس القديم فى الشعر ، إلا أننا لا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدى هو الحكم الأخير فى القضية إذا وقفنا عنده ولم نتجاوزه ، وهذا ما قرره الدكتور محمد مصطفى هدارة أيضاً عندما ذهب إلى أننا إذا تشددنا فى تطبيقه لدرجة التعسف فإننا نكون بذلك قد فرضنا على الشعر لونا واحداً لا يتعداه ووقفنا به عند مستوى لايتفق مع طبيعته (١) .

وليس أدل على موقف الآمدى المتشددمن نظرته الى اللغة حين قال : (اللغة لا يقاس عليها) ، وفى ذلك دليل على محافظته بحيث لا يسمح فيها بأى تجديد أو تطوير . وهذا هو السبب الذى اعتبر على أساسه كل من يخرج فى اللغة على ما عرفه الأولون واتهموا إليه مخطئاً ، وبطبيعة الحال فإن مثل هذا الحكم العام يتنافى والفهم الصحيح ويحول بين الشاعر ورؤية الجديد فى الأساليب والصياغة ، كل ذلك رأيناه ينطبع فى علاجه الاستعارة على وجه الخصوص ، وهو الذى عنى بها ، وأفرد لها باباً خاصاً فى موازنته .

وتجدر الإشارة إلى شىء آخر مهم ، وهو أن الآمدى استمد لتقبل الصنعة

---

(١) الدكتور محمد مصطفى هدارة ـ انظر مشكلة السرقات فى النقد العربى ص ١٨٨ ومابعدها .

إذا كانت فى حدود مقبولة لا تبلغ الأسراف الشديد ، والبحترى عنده مثال ذلك فهو على الرغم من أنه من أصحاب البديع وقد أكثر من فنونه وأشكاله شاعر ملتزم عمود الشعر لم يخرج على أصوله ، وكأنه مع الجرجانى حيث يقول :

وملاك الأمر ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع ، ومع التكلف المقت وللنفس عن التصنع نفرة وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق وأخلاق الديباجة (٢)

هذا والذى ظهر لى من نصوص الآمدى ومن كلامه فى الموازنة أنه يريد بالتعمل والتكلف الإغراب وإيثار الوحشى من المعانى والألفاظ ، وهذا فى نظره يقبل من الأعراب لأنه من وحى الفطرة ويرفض من شعراء الأمصار لأنه نتيجة التكلف : « لأن الأعرابى لا يقول إلا على قريحته ولا يعتصم إلا بخاطره ، ولا يستق إلا من قلبه وأما المتأخر الذى يطبع على قوالب ويحذو على أمثلة ويتعلم الشعر تعلماً ويأخذه تلقناً فن شأنه أن يتجنب المذموم ولا يتبع من تقدمه إلا فيما استحسن منهم واستجيد لهم ، واختير من كلامهم ، فإن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ، لأن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجه سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل ، ولكل شىء حد إذا تجاوزه المتجاوز سمى مفرطاً وما وقع الإفراط فى شىء إلا شانه وأعاد إلى الفساد صحته وإلى القبح حسنه وبهاءه (٣) .

---

(١) انظر مشكلة السرقات فى النقد العربى - ص ١٨٨ ومابعدها .

(٢) الوساطة - ٣٤ ، ٣٥ .

(٣) الموازنة ٢٠٧ ، ٢٠٨

على هذا فالفطرة هي الميزان ، وشعر الفطرة هو شعر الطبع ، ومن هذه الناحية فضل الآمدى البحترى على أبى تمام ، لأن البحترى من وجهة نظره كان يتعمد حذف الغريب والوحشى من شعره ليقربه من فهم سامعيه إلا أن يأتيه طبعه باللفظة بعد اللفظة والصورة بعد الصورة فى موضعها من غير طلب لهذا .

أما الجرجانى (٣٩٢ هـ) فقد استفاد مما كتبه الآمدى فى هذا الصدد وهو يحاول أن يستفيد من مصطلحه فيستخدم هذا المصطلح استخداماً عابراً عارضاً فيحدد للشعر ستة عناصر يجعلها معيار المفاضلة والسبق بين الشعراء ، وعلى الرغم من أن هذه العناصر الستة هى عمود الشعر كما صرح المرزوقى بعده إلا أنها هى مراده من عمود الشعر ، إذ إنه لم يصرح بهذا المصطلح ، وهو ما يشعر به قوله :

وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب وبده فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل عمود الشعر ونظام القريض (١) .

إننا لا نكاد نلمح هنا من عناصر الآمدى إلا ما يتعلق بالمقاربة فى التشبيه ، فقد تحدث عنها الآمدى فى الموازنة فى معرض ذكر الاستعارة المستحسنة عند العرب ، معنى ذلك أن الاستعارة الجيدة تقوم على هذه المقايسة فى التشبيه ،والتى

---

(١) الوساطة ٣٣ .

يشير إليها الجرجاني وإن كان الجرجاني يتحدث عنها فيما يتعلق بالتشبيه المحض على حين يتحدث عنها الآمدى فى معرض ذكر الاستعارة التى هى عنده نوع من أنواع التشبيه .

أما شرف المعنى ، أن يقصد الشاعر فيه إلى الإغراب واختيار الصفات المثلى إذا وصف أو مدح لا يبالى فى ذلك بالواقع ، فإذا وصف فرسا وجب أن يكون الفرس كريما ، وإذا تغزل ذكر من أحوال محبوبه ما يتمدحه ذو الوجه الذى برح به الحب ، وإذا مدح فعليه أن يذكر ما يدل على شرف المقام إبداعا وإغرابا لا مراعاة لصدق الموقف ولصفات ممدوحه كما يراه (١) .

فأمرؤ القيس مثلا غير بليغ عندهم فى وصفه الصادق للخيل الجيد وجريها إذا حثت فى قوله :

فللسوطِ ألهوبٌ وللساقِ دَرّةٌ ولِلزّجر منه وقع أخرجَ مُهذِبِ(٢)

وإنما الجيد قوله (وفيه استعارة) :

على سابحٍ يُعطيكَ قبلَ سؤالهِ أفانينَ جرىٍ غيرِ كزٍّ ولا وانِ

على حين أن الشاعر صادق فى الحالين ، لأنه يصف فى موقفين فرسين مختلفى الحال ، ولكنه التقليد وحب الإغراب ، لا ملاحظة الصدق ، يقولون : وإنما توصف الفرس بالسرعة فى جميع حالاتها إذا حركت وإن لم تحرك فتشبه

---

(١) نقد الشعر – ٤٣ ، ٤٤ .

الوساطة – ٣٧٢ – ٣٨٤ .

الصناعتين – ٢٧٤ .

(٢) ديوانه – ط دار المعارف – ط٢ – ٣٨٧ (والألهوب شدة الجرى) والمهذب : شديد العدو ، والأخرج – الظليم مذكر النعام – ودرة – دفعة .

بالكواكب والبرق والحريق والريح والغيث والسيل (١) .

وكأن العسكرى بعد هذا كله قد أقر بصحة المعنى البعيد وسلم به مع أنه هو والآمدى والجرجانى قد اتخذوا منه أساس التهمة التى وجهوها إلى أبى تمام، ومن هنا وحتى لايبدو متناقضا مع نفسه عاد ليقول : إلا أن المعنى إذا صار بهذه المنزلة من الدقة كالمعمى ، والتعمية حيث يراد البيان عى (٢) .

أما صحة المعنى فيعنون بها ألا يقع خطأ تاريخى أو خطأ على حسب العرف السائد ، لذا عاب الآمدى على البحترى قوله :

تصرت لها الشوق اللجوج بأدمع ∴ تلاحقن فى أعتاب وصل تصرما(٣)

وذلك أن الآمدى يرى أن الشوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه .

والأهم من ذلك ألا يخالف العرف اللغوى مما يباعد بين المستعار والمستعار له كقول أبى تمام .

إذا ما رَحىً دارتْ أدرْتَ سماحةً رَحَى كلِّ إنجازٍ على كلِّ مَوْعد

إذ جعل إنجاز الوعد بمثابة طحنه (بالرحى) وهو قضاء عليه ذلك لايكون إلا للإخلاف ، كما يقر العرف اللغوى (٤) .

وكقوله :

فلويتَ بالموعد أعناقَ الوَرَى وحطمتَ بالإنجازِ ظهرَ الموعدِ(٥)

---

(١) الصناعتين ، ٥٩ .

(٢) الصناعتين - ١٣ .

(٣) الموازنه - ٣٣ - ٣٤ .

(٤) الموازنه - ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٥) الموازنة - ١٥٢ .

والاستعارة في قوله :(حطم ظهر الموعد بالإنجاز) في الشطر الثاني وهي مخالفة للحقيقة فكأنه باعد بين المستعار والمستعار له ، إذ كيف من ينجز وعده يحطم ظهره والمفروض العكس لأن من يخلف وعده هو الذي يحطمه لأن في الإخلاف بالوعد موتا له ولأن إنجاز الوعد هو تحقيقه فهي استعارة سيئة .

والعرف اللغوي أساس الاستعارة ، وإنما جاز أن يقال :

أقبستني نورا أضاء أفقي إذا أريد بالنور العلم ، لأنه قد تقرر في العرف اللغوي الشبه بين النور والعلم وظهر واشتهر ، كما تقرر الشبه بين المرأة والظبية وبينها وبين الشمس ، وإذا أتى الشاعر بتشبيه لم يشتهر في العرف امتنع جعله استعارة ، فعندما يقول أبو تمام مثلا :

وكأن المطل بدء وعود   دخان للصنيعة وهي نـار

فشبه المطل بالدخان والصنيعة بالنار ، وصرح في التشبيهين بالمشبه والمشبه به ، وهو كلام مستقيم ، ولو جعلت استعارة فقلت : (اقبستني ناراً لها دخان ، لم يجز إذ لم يتقرر في العرف شبه بين الصنيعة والنار) (١) .

والمجاز قد يكثر استعماله فيصير حقيقة عرفية ينسى بها الأصل مثل (الوغى) فأصل معناها اختلاط الأصوات في الحرب ، ثم كثرت وصارت الحرب وغى ، وفي هذا كله ما يدله دلالة قاطعة على أن المجاز مما تفرضه اللغة فهو موضعي خاص بها ، وإذا تعرض الشاعر أو الكاتب لذكره وجب أن يخضع لمقتضى اللغة فيه ، فلو خالف اللغة فيما يورده منه بأن استعمله في غير ما عرف عنها ، كان معيبا كما في مثال استعارة الأسد للأبخر والحمار للصحيح الجسم ، وبمثل هذا عيب قول أبي تمام السابق إيراده :

---

(١) أسرار البلاغة - ٢٨٩ ، ٢٩١

رقيقُ حواشي الحِلم لو أنَ حلمهُ بكفيكَ ما ماريت فى أنه بـرد

لأنه لم يعلم أحد من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، فيقال إنه : ثقيل ، وإنه يزن الجبل .

وقد يكون فى هذا الباب ما تسع عنه أمة وتضيق عنه أخرى ، ويسبق إليه قوم دون قوم لعادة أو عهد أو مشاهدة أو ميراث كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النعامة ، ولعل فى الأمم من لم يرها ، وحمرة الخدود بالورد والتفاح وكثير من الأعراب لم يعرفها وكأوصاف الفلاة وفى الناس من لم يصحر (١).

وبعد فنقول : إن عدم مخالفة اللغة فى عرفها المجازى لا يقتضى قصر الخيال وما يستتبعه من مجاز على ما ورد فى كلام العرب الجاهليين من استعارات ، فعلى الشاعر ألا يخالف المأثور فيما ورد ، ولكن له أن يجدد فى ميادين التشبيهات والمجازات بعد ذلك بما يدل على فكرته أو يشد من أزرجحته أو يثير مشاعر جمهوره ، وقد جدد كثير من المحدثين ومن بعدهم حتى عصرنا هذا تجديدا حمد لهم فى خيالاتهم وصفوف مجازهم ، إذ لم يخالفوا فيه الصواب ولم يجروا فيه إلا على طبيعة الأشياء وبالجملة ، قد وفقو إلى ما هدفوا إليه من غرض « وفى هذا المجال قد تظهر عالمية العرف فى الصور الأدبية وهو مجال التأثير والتأثر بينها » . (٢)

وبعد فإن ما يهمنا من نص الجرجانى السابق أنه فرق بين القدماء والمحدثين فى قوله : « إن القدماء لم تكن تعبأ بالتجنيس » ، ومعنى ذلك أن المحدثين كانوا

---

(١) الوساطة - ١٨١ .

(٢) انظر النقد الأدبى الحديث - ٢٤٥

يعبأون بالتجنيس ويحفلون بالإبداع والاستعارة ، والجرجانى يتهم من ينساق وراء الصنعة والاستعارات المعقدة ويسرف فيها ، ويجعـــل من أصباغ البديع وألوانه همه وكده ، يتهمه بقلة الحظ من الشاعرية ، فيقول : ـ « وأقل الناس حظا من هذه الصناعة من اقتصر فى اختياره ، ونفيه وفى استجابته واستسقاطه على سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب وأداء اللغة ، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظا مروقاً وكلاماً مزوقاً قد حشى تجنيساً وترصيعـــاً ، وشحن مطابقة ، وبديعاً ، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى ، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض ولا الحسن إلا ما أفـــاد البديع ، ولا الرونق إلا مـا كساه التصنيع » (١) .

والجرجانى بذلك يلتقى بالآمدى فى إيثاره الشعر المطبوع والاستعارات غير المتكلفة ويفضل منها ما كان قريب المأخذ واضح التصوير والخواطر ، غير مستعص عليها ، وأقل الناس حظا فى صناعة الشعر عند الجرجانى من كان همه أن يجد « معنى غامضا قد تعمق فيه مستخرجه وتغلغل إليه مستنبطه» (٢) .

من هنا كان الجرجانى أيضا كالآمدى لا يرضى كثيرا بدخول الفلسفة إلى مجال الشعر ويكره فيه أن يكون معرضا للنظر والمحاجة أو الجدل والقياس فذلك مما يعقد الشعر وصوره الشعرية ويبعده عن الخاطر والوجدان وينفر النفس منه فيقول : ـ

« والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحـــاجة ، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة وإنمـــا يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربها منه الرونق

(١) الوساطة : ٤١٣

(٢) الوساطة - ٤١٣ .

والحلاوة » (١) .

المسألة إذن أن الشعر عند كليهما غير العلم وغير الفلسفة وغير الحكمة ، وأن العبرة فى الشعر ليست بما يحتويه من علم أو فلسفة ، وإنما بمدى تحقيقه القيم الفنية التى انتهى إليها ، كما عرفناه عند العرب ، ومن ثم كان الرجوع دائما إلى طبيعة الصياغة الشعرية العربية القديمة للصور والاستعارات هو المقياس الأول فى جودة شاعر أو رداءته ، وتحكيم الذوق هو العمدة فى تقويم الشعر وبيان ما فيه من فن ، إننا لا نعود إلى الصياغة القديمة لنكرر قوالبها ، ولكن لنستفيد منها بالدرجة التى لا تحول بيننا وبين التطور الذى ننشده على طريق الفن .

هذا ، وقد لحظت أن النظرة إلى عمود الشعر كما عرضها الجرجانى قد أصابها تطور كبير عما كانت عليه من قبل فبعد أن كانت عند الآمدى محصورة فى نطاق ضيق هو الشعر الجاهلى أو شعر البحترى لا تتجاوزه ولا تكاد تعدوه أو تسمح لمقاييس الشعر الحديث بالدخول إليه ، إذ بها الآن تتسع وتمتد فتصبح أكثر انفتاحا وأشد انفساحا للشعر الحديث ، ما دام لم يخرج عن الذوق العام والطبع ، والذوق والطبع يطرأ عليهما التطور والانفتاح الكثير شأنهما شأن الفن نفسه.

فأبو الطيب من أصحاب المعانى والغواصين عليها ، وله فيها من الاختراعات والإبداعات والاستعارات مالا يوازيه أحد فى ذلك ، وقد تقع له أحيانا معان مستكرهة أو أو أوصاف غير مصيبة ولكن ذلك كله ليس من الكثرة بحيث يخرجه عن دائرة هذا التصوير ، وكذلك الحال بما يلقانا فى شعره أحيانا من استعارة بعيدة أو

(١) نفسه - ١٠٠ .

ألفاظ وحشية ، فإن مبدأ المقايسة الذى وضعه إذن يحمل من الجور وعـــدم الإنصاف أخذ الصواب بالخطأ ونسيان قيمة الجيد الكثير بسبب الرذل القليل ، وكنا نتمنى أن يقف الآمدى مثل هذا الموقف من أبى تمام ، أى يقف كوقف الجرجانى من المتنبى وموقفه هو نفسه ـ أى الآمدى ـ من البحترى .

ومثل الجرجانى فعـــل المرزوقى « أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المتوفى سنة ٤٢١ هـ » ، فقد تحدث عن عمود الشعر الذى يعنى به مجموعة عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التى لا يقوم إلا بها، حدد المرزوقى عمود الشعر طبقاً للعناصر التى ذكرها الجرجانى نفسها فى وساطته ، إلا أنه اعتمد أربعة منها ، وهى شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف ، والمقاربة فى التشبيه ، ولم يستغن عما كان عند الجرجانى إلا عن (سوائر الأمثال) (وشوارد الأبيات) فجعل الأول منها مؤلفا مـن اجتماع العناصر الثلاثة الأولى واستغنى نهائيا عن الثانى ولم يعده من عناصر العمود ، وأضاف من عنده ثلاثة عناصر أخرى ، وهى التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ المعنى وشدة اقتضائهما للقافية حـــتى لا منافرة بينهما (١) .

بين المرزوقى أن هـذه العناصر السبعة هى مقياس المفاضلة بـين الشعراء ، وللشعراء الحق فى أن يلتزموها ، وإذا التزمها الشاعر فهو المفلق المعظم ، ومـن لم يجمعها كلها فيكون نصيبه فيها من الإحسان والفضل بقدر سهمته منها ، يقول :

« فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب ، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم المحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها

(١) شرح ديوان الحماسة ـ حـ١ ـ ص ٩ من المقدمة .

يكون نصيبه من التقدم والإحسان ، وهـذا إجماع مأخوذ ومتبع نهجه حتى الان (١) .

ونستطيع أن نقول إن اجتماع العناصر هو المثل الأعلى الذي يعد الشعر الجاهلي قته ، وإن ما يهمنا هنا فى عمود الشعر عند المرزوقى عيار الاستعارة كما وضعه ، وذلك يتطلب منا بحث نماذج من الاستعارات الجاهلية وتحليلها في ضوئه لنرى إن كان العيار صحيحا أو مصطنعا .

فالنابغة الذبيانى عندما يذكر حوادث الدهر فى أهله يقول : (٢)

من يطلب الدَّهر تدركه مخالبُه والدهْر بالوتر ناجٍ غيرُ مطلُوب
ما من أناسٍ ذوى مجد ومكرُمة إلا يشدّ عليهم شدة الذّيب
حتى يبيدَ على عمد سَراتَهم بالنافذات من النَّبلِ المَصَايِيب
إنى وجدتُ سهامَ الموتِ مُعترضةً لكل حَتفٍ من الآجالِ مكتوب

فقد استعار للدهر لما يجره على الأناس من مصائب ويبتليهم به من كوارث لايستطيع أحد أن يفرمنها ، استعار لهصورة الوحش الكاسر ذى المخالب الجارحة.

إن أحداً لايشك فى أن المناسبة التامة قد تجلت فى اللفظ وما استعير له ، أى فى استعارة الوحش القاتل للدهر . فلا غرابة بين الدهر وما يجره من نكبات على الناس جميعا وبين الوحش الذى لايرحم فرائسه ، فهو يعمد إليها للبطش بها دون تمييز بينها . وكذا الدهر . نعم إن الدهر وادمن الأودية المعنوية،واد من تقلبات الأيام وبطشها ، والوحش عنصر حسى من العناصر الحية فى واد آخر ، إلا أن

---

(١) شرح ديوان الحماسة - ١ - ص ٦ ، ١١ .

(٢) ديوانه - ط بيروت - ١٩٦٣ م - ص ٢١ .

ملكة استطاعت أن تجمع بين العنصرين المعنوى والحسى فى داخل هذه الاستعارة وفى إطار وجه شبه واحد، إنه الغدر والخديعة والبطش، والغلبة والإطاحة الكاملة بكل مقومات الحياة والاستقرار.

ثم إن الدهر - فى الأبيات نفسها - فى صورة أخرى تختلف عن ذى قبل، فلما كانت مصائبه تتعدد وتزداد من آن لآخر، فتأتى من كل وجهة وتطرأ من كل صوب، فقد استعار له صورة الجيش القوى الجبار الذى لا تخطئ سهام رماته بحيث نجد السهام فى البيت الأخير ليست سهام الرملة بقدر ما هى سهام الموت نفسه.

لا أشك فى أن النابغة هنا استطاع أن يجمع ما بين عنصرى الاستعارة فى ربقة واحدة بوساطة المناسبة الواحدة التى طالعها من خلالها رغم اختلاف العنصرين وغياب أحدهما (المستعار له) عن دائرة الحس.

وتقول الخنساء فى رثائها أخاها صخرا : (١)

أعينَ ألا فابكى لصخرٍ بدرّة إذا الخيلُ من طولِ الوَجيفِ اقشعرّتِ

فقد شبهت غزارة الدمع بدر اللبن، وهى لا تجمع المشبه (المحذوف) مع المشبه به فى إطار هذه الاستعارة دون مناسبة محكمة، إن الناظر لأول وهلة فى هذه الاستعارة يظن البون شاسعا بين الدمع واللبن المدرور، ولكن الحقيقة غير ذلك إذا ما زدنا التأمل. - فالدمع يخرج من العيون باردا بل يخرج دافئا حارا حرارة النفس الباكية، وكذلك اللبن يخرج من أخلاف الناقة دافئا ذا حرارة. إن كليهما غال ثمين فهما يخرجان من بين الدم واللحم

---

(١) ديوانها (ط بيروت سنة ٦٢ - ص ٦١)

إذن المناسبة التى جمعتها لم تقف وراء مجرد أن هنا يتساقط وذلك يدر ، لا ، إن المناسبة لاتلاحظ قوية إلا عندما تتعمق ما وراء صورة الطرفين من معنى التقيا فيه مما لا يمكن العثور عليه من أول وهلة ، وهذا هو السبب فى أن الاستعارة دائما أبعد غوراً فى الصناعة وأشد أثراً فى النفس .

وامرؤ القيس عندما يستعير اللحظ عينى صاحبته ودمعها اسم السهم قائلا :

وما ذرفتْ عيناكِ إلاّ لتضربى   بسهميكِ فى أعشارِ قلبٍ مُقتَّلِ (١)

إنما يستعيره للتدليل على مالعينى حبيبته من تأثير فى القلب يصل إلى حد جرحه وترك الأثر الواضح فيه .

إن التأثير والجرح ودقة الإصابة مناسبة ولدت الصلة بين اللفظ وما استعير له واستطاعت الاستعارة بهذه المناسبة وتلك الصلة أن تصل بالمعنى إلى المستوى الفنى الشعورى الذى يتلاءم والموقف .

والأمثلة عديدة ، والاستعارات الجاهلية لم تنب فيها هذه المناسبة ولم يمجها الذوق أبداً إلا فى القليل النادر .

وبعد ، فلست أشك فى أن المرزوقى وضع عيار الاستعارة فى عموده بعد أن تفحص طبيعة العلاقة بين المشبه والمشبه به فى الاستعارة الجاهلية ، واستطاع أن يطمئن إلى أن هذه المناسبة أو تلك الصلة على هذا الوجه من المقاربة والالتحام هى المثل الذى يجب أن يحتذى أصلا فى كل استعارة ، وهذا لا يعنى كما سبق القول أن يستخدم الشاعر المادة نفسها التى صنعت منها الاستعارة الجاهلية ، وإنما المهم ما فى هذه الاستعارات من صلات وعلاقات واضحة بين الطرفين من حيث إن

---

(١) ديوانه ـ ط دار المعارف ـ ص ١٣ .

هذه العلاقة هي المسوّغ أصلا لوجود الاستعارة ، وهي أساس حسنها ودقة التصوير فيها .

ونعود فنقول : إن ملاك الأمر وخلاصته أننا لا نجد قانونا ثابتا يحكم الاستعارة من حيث شروط حسنها ، فالواقع أن الحد بين الاستعارة المستحبه والاستعارة المستقبحة لا يبدو واضحا فى كل الأحيان ، وهو فارق دقيق لا يخضع للقواعد والتعريفات ولكنه يميز بقبول النفس له وارتياحها إليه، كما أنه يميز بالحس الصحيح الصادق والذوق المرهف وقد صرح النقاد أنفسهم بذلك وها هو ذا صاحب الوساطة يقول : ـ

«وأكثر هذا الصنف من الباب (باب الاستعارة) الذى قدمت لك القول فيه وأقمت لك الشواهد عليه ، وأعلمتك أنه يميز بقبول النفس ونفورها وينتقد بسكون القلب ونبوه ، وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه واهتدت إلى الكشف عن صوابه وغلطه (١) .»

وأبو هلال العسكرى ٢٩٥هـ يقول :

وليس لحسن الاستعاره وسوئها مثال يعتمد ، وإنما يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو تردّه وتعلق به ، أو تنبو عنه ، فما تنبو عنه قول علقمة الفحل :

وكلّ قومٍ وإن عزّوا وإن كرُموا عريفُهم بأثافِي الشرّ مرجُوم

وأثافى الشر .. بعيد جدا (٢) .

معنى ذلك أن الاستعارة تميز بقبول النفس لها وإحساس الذوق بها ، وهى

(١) الوساطة ـ ٤٢٩ .

(٢) الصناعتين ـ ط ١ ـ ص ٣٠٩ .

لذلك خاضعة لتغير الأذواق واختلاف الطبائع والنفوس ، إلا أننا يجب أن نؤكد أن عدم وجود قانون ثابت يحكم الاستعارة لا يعنى بالطبع أن يصبح الأمر فيها فوضى وأن يتسامح فى شأنها ، وإنما هذه الحرية مقيدة باتباع القاعدة العامة الصالحة لكل زمان لكى يقاس عليها ، وهى وضوح العلاقة وظهور المناسبة بين طرفيها ، لأن هذه المناسبة هى المسوغ لوجود الاستعارة أصلا بما أوضحته لنا الاستعارة الجاهلية كنمط يحتذى على أتم مايكون دلالة وصواب إشارة .

ثم إن هذه المناسبة أيضا لا يحكمها سوى الطبع الصحيح والذوق المرهف السليم . ويمكن تبعا لذلك أن تختلف باختلاف الظروف والبيئات وتبدل المفاهيم والأذواق فقد يأتى يوم يرى الناس فيه بين الأشياء روابط وعلاقات لم يكن يراها من تقدمهم أو يتنبه إليها .

قال الجرجانى : « وهذه أمور متى حملت على التحقيق وطلب فيها محض التقويم أخرجت عن طريقة الشعر ، ومتى اتبع فيها الرخص وأجريت على المسامحة أدت إلى فساد اللغة ، واختلاط الكلام ، وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف ، الاقتصار على ماظهر ووضح (١) » .

وقال المرزوقى : « عيار الاستعارة الذهن والفطنة » (٢) . فهما عمادان للذوق السليم والطبع الصحيح الذى يدرك العلاقات والصلات بين الأشياء ويميزها تمييزا سليما .

لقد كانت تلك المناقشات جميعا ، وهذه النتائج كلها من حسنات الاستعارة الجاهلية على دربى البلاغة ، فإذا كان أهم مايميز مابوصفها استعارة جاهلية متفقة

---

(١) الوساطة - ٤٣٣ .

(٢) مقدمة الحماسة - ح١ - ص ١٠

مع الطبع غير نابية عنه ولا خارجة عن وجود صلة ومناسبة بين طرفيها بما يجعلها واضحة ذات دلالة فنية أصيلة كما سبق القول ، فإن هذا المبدأ ، مبدأ الوضوح والمناسبة بين المستعار منه والمستعار له يمكن تبعا لذلك أن يكون قاعدة صالحة باستمرار للحكم على الجيد والردىء منها والمرجع فى ذلك إلى الحس والطبع المعاصرين لها.

ثم إن هذا الأساس الذى وضعته الاستعارة الجاهلية لاينبغى أن يساء فهمه على أنه تضييق لدائرة الإبداع فى الاستعارة وخلق الجديد من صورهـــا ، لقد أساء النقاد فهم الوضوح لأنه مسألة نسبية ، فربما كان الناقد قليل حظ مـــن الثقافة فيتهم الاستعارة لغموضها عليه ، وربما لم يفهم الأثر النفسى الذى يـــلون الاستعارة بلون خاص ، ومن هنا يفرض الناقد ذوقه الشخصى على الاستعارة. وبمعنى آخر إن الوضوح أساسا لايتعارض مع مبدأ الإبداع والخلق الأدبى، إنه يعد كذلك لو فهم فى حدود المواد التى صيغت منها الصور الاستعارية الجاهلية فقط ، بحيث لاتتعدى مادة الاستعارة حدود ماجرى عليه تقاليد العرب فى استعاراتها وحسب ، وهذا ماحدث بالنسبة للنقاد الذين رفضوا الاستعارات المبنية على ثقافات أو علاقات جديدة وخاصة ما كان منها عقليا كما سبق أن قلت .

لذلك فمهما كان من أمر نبو الاستعارة عن ذوق طائفة من الناس فى وقت مالم تعاصرها أذواقهم أصلا أو لم تتعود طباعهم عليها ، فإن هذا لاينفى أن مبدأ الوضوح والمناسبة بين طرفى الاستعارة والتى تمخض أصلا عن طبيعة تكوين الاستعارة الجاهلية ينبغى أن ينظر إليه من خلال الاستعارة مرتبطا بالإطار الثقافى المعاصر ومتلاقيا مع ذوقه وحسه اللغوى ، فما نتأمله عن ذوق الآمـــدى لمثالا لأنه فى فهم معنى الوضوح وتشدده فى ضرورة وجود موادها كل الاستعارية القديمة وعدم الخروج عما رسمت الاستعارة الجاهلية ـ فالآمدى لم يعجبه من أبى تمام

صورة الحلم بالكفين وتشبيه بالبرد، لأن العرب شبهته بالجبال مثلا، أمنت بمطاقة الشعراء المجددين وتقادمهم، لأن الوضوح قائم فى الاستعارة الجديدة، والطرفين متلاحمان، والاستعارة متفقة مع الطبع تماشيا بذلك ثقافة العصر وذوقه وتطور اللغة فيه، واللغة دوما متطورة تستقبل الجديد من خلال صورها، وفى إطار الحس اللغوى والذوق الفنى المتعارف عليه بين أهلها .

وعلى ذلك فعمود الشعر يمكن أن يواكب كل عصر دون أن يخص القدماء أو يطبق على شعرهم واستعاراتهم فقط ، وإنما القدماء جعلوا مثلا يحتذى فى الأصل والأساس بتأليفهم الاستعارة مع رعاية اعتبار مهم وهو أن حسنها كامن فى القرب والمناسبة بين طرفيها مما يجعلها واضحة مفهومة غير مستكرهة أو معقدة أو بعيدة غير دالة .

وفى النهاية نستطيع أن نقول : إن المحدثين لم يخترعوا فنون البديع اختراعاً ، وعلى الأخص فن الاستعارة ، وما يحمل من معانى التجسيم والتشخيص ، ولم يكونوا سابقين إلى هذا الفن ، وإنما المتقدمون من الجاهليين عرفوه من قبلهم واستعملوا كثيراً من ألوانه وأشكاله فقلدهم المحدثون وحذوا حذوهم ، اللهم إلا ماجد من جديد فى صورة المعنى مما يلائم ثقافة العصر واتجاهاته ومفاهيمه الحديثة مما أوغل فى البحث عنه بعض الشعراء كأبى تمام وكانت نتيجته التعقيد والغموض والإبهام أحيانا فى بعض استعاراته مما دعانا إلى القول بأن التجديد يجب ألا يكون على حساب الشعر مهما كان الشاعر يلتمس هذه المعانى التماسا ويسعى إليها عمداً ، فلا بد من إتاحة الفرصة لوحى الفكرة وهدى السليقة عما يمليه واقع الحياة وما يحيط بها من صور ومشاهد ومرئيات .

إننا لا نقصد بذلك إلى السهولة والوضوح المبتذل المفرط الذى يشل حركة

الخيال ويطل عمله ، وإنما تقصد إلى الوضوح الفنى ذى الصنعة المطبوعة ، الصنعة التى يقف الإنسان أمامها يتأملها ويعجب بها ويكد ذهنه فى الوصول إلى مغزاها ومعناها وما ترمى إليه من مقاصد ، فالشىء إذا نيل بعد طلبه والسعى وراءه كان أحلى وأجل .

لم يكن إذن بشار أو أبو نواس أو مسلم بن الوليد أو أبو تمام وغيرهم من شعراء الاستعارة والبديع ، لم يكن هؤلاء وأولئك من أوائل من عنوا بهذا الفن فى شعرهم، بل الاستعارة فن قديم ولم ينشأ فى يوم وليلة ،ولكنه تطور على ألسنة أولئك الشعراء الجاهليين ، وأخص أولئك الذين عكفوا على شعرهم ينقحونه ويصلون فيه قراءتهم ويسهرون عليه ، فكان الفن من وجهة نظرهم معاناة ومكابدة ، وإجالة فكر . وأنا لست مع الجاحظ فى أن « كل شىء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة »(١) . إنه لا شك حكم عام لا يصدق على الشعر كله إن صدق على جزء منه ، إن شاعراً مثل امرىء القيس بن حجر يصف ما يعانيه فى اختيار أجود ما تفيض به شاعريته فيقول :

إن الأبيات تنثال عليه ولكنه يرد بعضها ويتمكن من نفسه فيكبحها كما يكبح جواده ، وقد يتخير من شعره ست قصائد جياد أو يتخير من قصيدة كان يتعاطى نظمها ستة أبيات ، وكان ينحى رديها وينقى جيادها ، يقول :

أذودُ القــوافى عَنِّى ذِياداً ذِيادَ غُــلامٍ جَرِىءٍ جَوَادا
فأعـزِلُ مَرْجانَهــا جانبـاً وآخذُ مِن دُرِّها المُسْتَجادا (٢)

(١) البيان والتبيين - جـ٣ ص٢٦ ، ٢٨ .
(٢) ديوان امرىء القيس ط٢ ص٢٤٨

فلمـا تكثّرن وعنّيننى تخيرت منهن ستّا جيادا

إذن فلما يكن حظ العرب من الموهبة البيانية فإن هذا لا يعنى أنهم كانوا يرتجلون القول ارتجالا فى كل مقام ، إن الجاحظ بلا شك أطلق هذا القول العام رغبة فى الرد على الشعوبية دفاعا عن العربية .

ونحن إذا وجدنا الصنعة فى شعر البديهة والارتجال فإنهما بلا شك تختلف عنها فى حالة الانفراد والروية ، فالصنعة ترتبط فى كثير من الأحيان بحركة الشاعر الفكرية قبل أن يصوغها شعراً ، ومن هنا لا يصعب علينا أن نقول إنه يمكن لشاعر مرتجل أن يكون صانعاً فى شعره ، ويكون الفرق بين الصناعتين صناعة الارتجال وصناعة الروية أن الأولى استدعيت من المخزون الفكرى وأما الثانية فقد ارتبطت بالتقويم النفسى والمشاهدة وإعادة النظر .

ثم إن الإلهام الذى تحدث عنه الجاحظ ليس خاطرا شيطانيا غريبا يهجم على ذهن الشاعر دون تهيؤ وإعداد - على حد قول الدكتور هـــدارة - بل لابد له من وجود تربة صالحة ينمو فيها فى مرحلة الإفراخ - كما أطلقت عليها الباحثة «كاترين باتريك» أى فى وقت تكون الفكرة والصورة ، وهذه التربة عبارة عن قراءات الشاعر وتأملاته المختزنة فى ذاكرته تلك الذاكرة التى يصفها «هنرى جيمس» بالبئر العميقة الذاكرة اللاشعورية (١) .

ونعود فنقول :

أين إذن طائفة القدماء الذين هذبوا شعرهم ونقحوه وسهروا عليه ليكتمل فنيا وأطلق عليهم النقاد اسم (عبيد الشعر) والجاحظ نفسه يروى عن الأصمعى ما كان

---

(١) مشكلة السرقات فى النقد العربى ص ٢٤٢ .

لهم من فضل فى الصناعة الشعرية بحيث إن الشعر استعبدهم واستفرغ مجهودهم ، يقول الجاحظ :

«قال الأصمعى : زهير بن أبى سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جَوّد فى جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية الجودة ، وكان يقال لولا أن الشعر استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهب مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعانى سهوا رهوا ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا» (١).

إذن عبودية هؤلاء الشعراء شعرهم معناها أنهم كانوا أصحاب أناة وتنقيح وروية وهذا التنقيح هو ما حدثنا عنه ابن قتيبة بقوله :

«فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة ، وكان الأصمعى يقول : زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا مذهب المطبوعين ، وكان الحطيئة يقول . خير الشعر الحولى المحكك ، وكان زهير يسمى كبرى قصائده بالحوليات» (٢).

وطبيعى إن التكلف الذى يقصد إليه ابن قتيبة هنا هو ما نعنيه بالتمهل والتفتيش والتحكيك والتنقيح ، مما جعل هؤلاء المنقحين يستحقون لقب عبيد الشعر كما يصفهم الأصمعى .

وبمعنى آخر ، إنه التحكيك المربوط بالشاعر المطبوع على الشعور الجيد أو

---

(١) البيان والتبيين — ج٢ — ص ١٣ .

(٢) الشعر والشعراء — ٧٨

وشعور الطفولة الفنية،(١) التي تلازم الشاعر في حياته من المبدأ إلى النهاية فلا يتغير منه إلا القليل بدراسة نصيبه من اللغة والعلم واستيفائه مادته من الفن وكأنه الشجرة التي نضجت مبكرة .

لقد كانت أصباغهم وغيرها لخدمة المعنى وزيادته جمالا ووضوحا، وليست جورا عليه أو على حسابه ، كان التنقيح والتمحل والتكلف معناه عندهم طرح مالا يحتاج إليه المعنى أو إبعاد فكرة لاقيمة لها أو استبدال صورة استعارية بأخرى أو لفظة بلفظة أو عبارة بثانية تكون أكثر ملاءمة واتساقا مع الذوق والوجدان والخيال والصدق الفني .

فسلهم إذن كان يوافق أصول الفن التي لابد منها ، وكان هبة في قرائحهم كهبة الجمال في الوجوه ، وهذا كله يدعونا إلى أن نؤكد بصورة أخرى أن الشعراء الجاهليين بوجه عام صدروا عن الاستعارة بفطرتهم بدون معرفة نظرية ولا وعي تحليلي بطرق استعمالها ، ولهذا جاءت كما قلت صادقة لأن ملكة الشعر انتزعتها عندهم من طبائع الأشياء أو على الأصح لأن الأشياء أملتها على شعرائهم دون أن يعانوا مشقة التعقيد في صناعتها بالمعنى الذي يخرجها عن دائـــرة الصدق ويفصلها عن الشعور والإحساس .

.. من هنا يجب أن نبدأ في الفصل التالي الذي يدرس في تفصيل مفهوم الصنعة والطبع عند أصحاب مدرسة عبيد الشعر ما يلقي ضوءا أكبر وأشمل على قضية الاستعارة الجاهلية لب التصوير الأدبي وذخيرته وعنوان صدقه وشاعريته لنرى إلى أي مدى ارتبطت صنعتهم بعمود الشعر الذي حدد للاستعارة الجاهلية عنوان حسنها وأساس جودتها بوصفها استعارة طبيعية المولد والنشأة كاملة التطور والنمو .

---

(١) ابن الرومي حياته من شعره - ٢٣٣

الفصل الثاني

مدرسة عبيد الشعر والاستعارة الجاهلية

تحدث القدماء عن المدرسة، فالجاحظ يقول: «ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتهاما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره. إشفاقاً على أدبه، وإحرازا لما خوله الله تعالى من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات، والمقلدات، والمنقحات والمحكمات ليصير قائلها فحلا خنذينا وشاعرا مفلقا، لذلك قال الحطيئة: «خير الشعر الحولي المحكك»، وقال الأصمعي: «زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر»، وكذلك كل من جود في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستويه في الجودة، وكان يقال لولا أن الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين تأتيهم المعاني سهوا ورهوا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا» (١).

وأبو عبيدة يقول.

«كان الحطيئة متين الشعر، شرود القافية» (٢)

لقد كان الحطيئة راوية زهير وآل زهير، فقال لكعب: قد علمت روايتي لكم أهل البيت وانقطاعي إليكم، وقد ذهب الفحول غيري وغيرك، فلو قلت

---

(١) البيان والتبيين (ط هارون) ج٢ ص ١٢

(٢) الأغاني: ج٢ - ط ١٩٧٠ - ص١٦٤، ١٦٥، ج١٧ - ص ٨٢

شعرا تذكر فيه نفسك وتضمني موضعا بعدك ، وقال أبو عبيدة : تبدأ بنفسك فيه وتضمني موضعا بعدك فإن الناس لأشعارنا أروى وإليها أسرع ، فقال كعب :

فمن للقوافي من لها من يحوكها ... إذا ما ثوى كعبٌ وفوّز جرولُ
كفيتك لا تلقى من الناس واحداً ... تنخّلَ منها مثل ما نتنخّلُ
نقولُ فلا نعيا بشيء نقولهُ ... ومن قائلها من يسيء ويعملُ
نثقّفها حتى تلينَ متونُها ... فيقصر عنها كلُّ ما يُتمثّل (١)

قال ابن الأعرابي ، قال حماد الراوية :

تحرك كعب بن زهير وهو يتكلم بالشعر ، فكان زهير ينهاه مخافة أن يكون لم يستحكم شعره فيروى له ما لا خير فيه ، فكان يضربه في ذلك ، فكلما ضربه يزيد فيه فغلبه فطال عليه ذلك فأخذه فحبسه ، فقال : والذي أحلف به لا تتكلم ببيت شعر إلا ضربتك ضرباً ينكلك عن ذلك ، فمكث محبوساً عدة أيام ، ثم أخبر أنه يتكلم به فدعاه فضربه ضرباً شديداً ، ثم أطلقه وسرحه في بهمه (الصغار من ولد الضأن) وهو غليم صغير فانطلق فرعى .

وتستمر الرواية في بيان أن كعبا لم يكف عن قول الشعر حتى علم زهير كل ما عنده وبعد أن تأكد من افتنانه في قوله ، قال له : فقد أذنت لك في الشعر يابني ، وانتهى إلى أهله وهو يومئذ صغير قائلا :

---

(١) الأغاني : ج ١٧ ط ١٩٧٠ - ص ٨٤ ، ٩٣ - ص ٣٧ ديوان كعب ط بيروت - ص ٤٧ .

فوز : مات - جرول الحطيئة - يحوكها : يصنعها كما يصنع الثوب ويروى (تقومها) بدلا من نثقفها يريد أنه يقومها كما تقوم السهام .

أبيتِ فلا أهجو الصديقَ ومن يبعْ　　بعيرضِ أبيه في المعاشر ينفقِ

ولا أشك في أن هذه الرواية توضح لنا الامتحان الصعب الذي اجتازه كعب لعلم أبيه ، حتى تفوق على كبار شعراء عصره ، حتى أن كعبا بدأ يفتخر بتلمذته عنه ويشهد بأنه يسلك سبيل أستاذه في الأسلوب والصياغة ، فهو يقول :

أقولُ شبيهاتٍ بما قال عالماً　　بهنّ ومن يشبه أباه فما ظلم

وأشبهتُ من بين من وطئ الحصى　　ولم ينتزعني شبهُ خالٍ ولا ابن عم(١)

ثم نرى ابن قتيبة يشير إلى أن كعبا والحطيئة كانا راويان شعر زهير ، في قوله : « وكان زهير أستاذ الحطيئة ، وسئل عنه الحطيئة ، فقال : « ما رأيت مثله في تكفيه على أكتاف القوافي ، وأخذه بأعنتها حيث شاء من اختلاف معانيها امتداحاً أو ذماً » قيل له : ثم من ؟ قال ما أدري إلا أن تراني مسلنطحا واضعا إحدى رجلي على الأخرى رافعا عقيرتي أعوي في إثر القوافي »(٢) .

ويتحدث ابن قتيبة عن تنقيح زهير والحطيئة شعرهما قائلا : « ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة »(٣) .

وعن تلمذة زهير يروى لنا صاحب الأغاني عن تأثير بشامة بن الغدير فيه : وكان بشامة هذا خالا له ، فيقول : « حين حضرت بشامة الوفاة أخذ يوزع ماله فجاءه زهير فقال : ياخالاه لو قسمت لي مالك : فقال : والله يا ابن أخي لقد قسمت لك أفضل ذلك وأجزله ، قال : ما هو ؟ قال : الشعر ورثتنيه »(٤) .

---

(١) الأغاني - جـ ١٧ ص ٨٣، ٨٤

(٢،٣) الشعر والشعراء - جـ١ - ١٤٧ ، ١٧٤ ، ١٥٦ .

(٤) الأغاني - جـ١٠ - ص٢٨٨

ويروى « ابن جنى » أن زهير بن أبى سلمى كان روايه أوس بن حجر زوج أمه ، وقد كان أوس رواية طفيل الغنوى وتلميذه ، وروى عن زهير ابنه كعب وعن كعب روى الحطيئة ، وجميل ، وكثير » (١) .

ولعل هذا توكيد لما ذكره من قبله ابن رشيق حيث يقول :

« كان الأصمعى يقول : زهير والنابغة من عبيد الشعر ، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرهما . ومن أصحابها فى التنقيح وفى التثقيف أو التحكيك طفيل الغنوى ، وقد قيل إن زهيرا روى له ، وكان يسمى « محبراً » لحسن شعره ، ومنهم الحطيئة ، والنمر بن تولب ، وكان يسميه أبو عمرو ابن العلاء « الكيس » (٢) .

وهكذا يتضح لنا من هذه النصوص أن ثمة صلة وثيقة بين مجموعة من الشعراء توارثوا طابعاً معنيا فى صياغتهم شعرهم بحيث أصبح لهم وجود اتجاه فنى لهم - هذا من وجهة نظر النقد القديم .

أما إذا ذهبنا إلى المحدثين ، لوجدنا اهتماماً جاداً بهذا الاتجاه عند هؤلاء الشعراء ، ومن هؤلاء وأولهم التفاتا إلى هذا الاتجاه - فيما حدثنا به الدكتور سيد حنفى حسنين (٣) « جورجى زيدان » ، فقد أشار إلى مدرسة زهير وردد ما رويناه عن القدماء موضحا الصلة الوثيقة التى أحدثتها الرواية بين هؤلاء جميعاً ، أى أن هناك علاقة بين الرواية وبين الانتماء إلى مدرسة معنيا أن هذه

---

(١) الخصائص - ط ١ - ص ٢٣

(٢) العمدة - ط بيروت دار الجيل - ص ١٠٢

(٣) فى كتابه عن الشعر الجاهلى - (دراسة نصية)

العادة ليست خاصة بالعرب وحدهم ، فإن اليونان القدماء كان عندهم أناس يروون الشعر وغيره ، ويسمونهم « Rhosodist » ، وأشهرهم فى القديم رواة الإلياذة وتاريخ هيرودتس (١) .

ثم يأتى بعد ذلك الدكتور طه حسين ، فيقف طويلا أمام هـــذه المدرسة يتتبع رجالها وفنهم وطبيعة هذا الفن وذلك فى كتابه (فى الأدب الجاهلى) وفى « حديث الأربعاء » ، وجدير بنا توضيح منهج طه حسين ونظرته إلى هذه المدرسة ليتضح ما يمكن أن نضيفه بما يضىء لنا سبيل الاستعارة عندها بوصفها فنا التزم به شعرها واختص به ، على درجات متفاوته بين السابق واللاحق من شعرائها .

يقول الدكتور « طه حسين » فى تلاميذ هذه المدرسة ، وقد أطلق عليها اسم « المدرسة البيانية » التى اتخذت الشعر فنا :

إن شعراء هذه المدرسة ينتهون جميعا إلى أصل واحد ، ويجمعهم فصل واحد أستاذهم فيه أوس ، والقدماء ينصون فى اتفاق على أن أوسا قد كان أستاذ زهير أو بعبارة أدق أن زهيرا كان راوية أوس ، وهم لايكتفون بهذه الصلة الفنية بين الشاعرين فيزعمون أن زهيرا كان ربيبا لأوس ، ويروون عن أبى عمرو بن العلاء أنه كان يقول : إن أوسا كان شاعر مضر حتى ظهر النابغة وزهير فأخمـــلاه ، وتحدث الأصمعى بأن أوسا كان شاعر مضر ، ولكن النابغة طأطأ منه فظل شاعر تميم ، وكان أبو عبيدة يعد أوسا فى الطبقة الثالثة ، ويقول بعد ذلك :

ويحدثنا الرواة أيضا أن زهيرا كان يصنع شعره ويتكلفه ، وينفق الحول أحيانا قبل أن يظهر القصيدة من شعره ، وأن الحطيئة كان عبدا من عبيد الشعر يتكلفه

(١) جورجى زيدان . تاريخ آداب اللغة العربية (ط ٥٧) ج١ — ص ٩١

ويشقى في صنعته ، ولأن كعبا والحطيئة كليهما قد ذكر صناعة الشعر وتثقيفه والتأنق فيه ، وإذا كان هذا كله متحققا فإننا بإزاء مدرسة أستاذها الأول أوس وأستاذها الثاني زهير ، والثالث الحطيئة الذى أخذ عنه في الإسلام جميل وعن جميل أخذ كثير (١) .

وعلى هذا ، فقد عد الدكتور طه حسين ، شعراء مدرسة عبيد الشعر وهم أوس الأستاذ الأول ، وزهير الأستاذ الثاني ، والحطيئة ، الأستاذ الثالث ، ثم ربط بين هؤلاء وبين جميل وكثير ووصفهما بصفة الأخذ لا بصفة الأستاذية .

يحدد بعد ذلك الدكتور « طه حسين » خصائص هذه المدرسة في مرتين ، الأولى : أنها مدرسة بيانية ، الخيال عندها مادى شديد التأثر بالحس ، والثانية : إنها تتخذ الشعر حرفة وصناعة وفنا يدرس ويتعلم وينشأ إنشاء ويفكر فيه تفكيراً ، ويقضى في إنشائه والتفكير فيه الوقت غير القصير .

ثم يقول : إن الخاصة المشتركة بين أوس وتلاميذه هي قبل كل شيء مذهبه الحسي في الوصف ، وإن تشخيص هذا المذهب معين على فهم شعر زهير والحطيئة ومبين لتطور المذهب نفسه ورقيه .

لقد أثبت طه حسين بهذا نشأة المدرسة البيانية التي اتخذت الشعر فنا وعنيت فيه بجمال الصورة والشكل عناية لا تقل عن عنايتها بجمال الموضوع والمعنى وقد اتصلت في أيام بني العباس فتناولها مسلم بن الوليد ثم أبو تمام وابن المعتز والمتنبي .

---

(١) طه حسين : في الأدب الجاهلي ، ط القاهرة ١٩٢٧ ، ص ٢٧١ وما بعدها .

ثم يعرض الدكتور « طه حسين » بعد ذلك لشعر أوس واجداً فيه المظاهر الفنيه لشعر هذه المدرسة ، فوصفه بأنه يمثل حيـــاة البادية تمثيلا قوياً ، فهو يصف الرمح والسيف ، والقوس ، وغير ذلك لا يترك الشيء إلا بعد أن يصفه وصفاً دقيقاً شاملا يفصل دقائقه ، ويتتبع جزئيات الصورة ، لقد كانت ملكة الخيال عنده شديدة الاتصال بحسه المادي ، كانت تتخذ الحواس نفسها وسيلة إلى هذا التأليف، وهذا الوصف في شعر أوس حسي مادي، وكان أشبه بالتصوير منه بشيء آخر، كان حكاية صادقة لمظاهر الطبيعة .

إن ما ذهب إليه الدكتور « طه حسين » يؤكد ما وجدناه في شعر أوس ، فقد اعتمد أسلوب أوس البيـاني اعتماداً مباشراً على (فن التشبيه) ولم يعتمد على فن الاستعارة إلا نادراً ، ولسنا هنا في سبيل إيراد الأمثلة . فقد أورد منها طه حسين وغيره الكثير (١) ، والذي يهمنا هنـا أن التشبيه كان بداية الاتجاه البياني نحو الاستعارة لأن فن الاستعارة لدى رجال هذه المدرسة لم يخلق بين لحظة وأخرى وإنما سبقته مراحل ، كان أولاها الاتجاه نحو هذا الفن الذي نراه عند أوس وهو فن يعقد مشابهة سريعة بما يلائم براعة الوصف وسرعة تسجيل دقائق الموصوف . يتضح لنا ذلك في قصيدته (٢) التي تحكي قصة صيده ، وقد ربط فيها بين ناقته والثور كعادة العرب ، وفيها اعتمد على التشبيه المفرد وتشبيه التمثيل ، وقد تكررت في أبيات قصيدته هذه (وغيرها كثير) أداة التشبيه

---

(١) انظر : الشعر الجاهلي (مراحله واتجاهاته الفنية) للدكتور سيد حنفي حسنين ص ١١٢ ومابعدها وفيه دراسة موسعة قيمة عن الاتجاهات المختلفة للمدرسة .

(٢) انظرديوان أوس بتحقيق د.يوسف نجم قصيدة ٢١ (طبيروت١٩٦٠)

(كأن)، هذه السمة فى شعر الوصف خاصة نراها تتطور عند زهير فتصبح ضرباً من الاستعارة، إنها تشبيهات مادية محسوسة، وأوس كما يقول طه حسين يستغل حواسه استغلالا فائقاً فهو يشعر بعينيه وأذنيه ويديه فهو مثلا عند ما يصف السيول يقول : -

إذا سلٌ من رغمد تأكلّ أثره على مثل مسحاة اللجين تأكلا
كأن مدبّ النمل يتّبع الربا ومدرج ذر خاف برداً فأسهلا(١)

فهذه صورة ملوسة ومرئية معتمدة على التشبيه، ويقول فى وصف السحاب :

دانٍ مُسفٍ فويق الأرض هيدبه يكاد يدفعه من قام بالراح
كأنما بين أعلاه وأسفله ريطٌ منشّرة أو ضوء مصباح(٢)

فهذا الهيدب الذى أضافة إلى السحاب، وقارب بينه وبين الأرض، ثم هذا الدفع باليد وملامسة قامة الإنسان لهذا السحاب، هذا كله ماعناه الباحثون بمادية التصوير، وتكثر هذه المادية فى شعر أوس بل تغلب عليه مقرونة بالتشبيه وكذلك الحال فى شعر زهير إلا أن ثمة فرقا بين الشاعرين كما سبق القول، إذ إن أسلوب أوس البيانى يعتمد اعتمادا على فن التشبيه أما زهير فإنه يعتمد على الاستعارة. يقول أوس أيضاً :

(١،٢) ديوان أوس بتحقيق د.محمد يوسف نجم - ط بيروت - ص ١٥، ١٨ قصيدة رقم . ، مسف : شديد الدنو من الأرض - هيدبه ماتدلى منه - منشرة منشورة - ريط جمع ريطة وهي الملاءة.

كأنّ ريقَه لما عـلا شَطِبًا أقرابُ أبلقَ ينفى الخيل رمّاح
كأن فيه عشاراً جلّة شُرُفاً شعثا لهاميمَ قد همت بإرشاح
هُدلا مشافرُها ، بُحًّا حناجرُها تُزجى مرابيعَها فى صحصحٍ ضاحى (١)

وواضح فى هذه الأبيات اعتماد أوس على حواس اللمس ، والبصر ، والسمع ، كما اعتمد فى ذلك على الخيال المرتبط بحواسه ، إنه الخيال الذى يتخذ التشبيه سبيلا إلى الصورة المادية ، أما طفيل الغنوى فرغم اعتماده على التشبيهات فى فنه التصويرى البيانى ، نجده يعتمد على فن الاستعارة فى شعره ولقد أشاد النقاد القدامى والمحدثون باستعارته المشهورة فى بيته الذى يصف ناقته:

وجعلتُ كورى فوقَ ناجيةٍ يقتات شحمَ سنامِها الرَّحلُ (٢)

فقد جعل شحم السنام قوتا للرحل . فلما كان الشحم من الأشياء التى تقتات ، وكان الرحل يتخونه ويذيبه ، كان ذلك بمنزلة من يقتاته ، واستعارة القوت هنا حسنه للقرب والمناسبة والشبه واضح .

ويقول فى وصف السحاب :

له هيدب دانٍ كأنّ فروجَه فويقَ الحصى والأرض أرفاضُ حَنتم
أبسَّتْ به ريحُ الجنوبِ فأسعدت روايا له بالماء لمّا تصرّم (٣)

فقد استدرت ريح الجنوب هذه السحب كما تستدر الناقة فأجابتها الروانى

---

(١) ديوان أوس ط بيروت قصيدة رقم - ٥
(٢) ديوان طفيل-ط لندن بتحقيق كرنكوص ٦٢ برقم ٣٢ ويروى وجعلت كورى أوفوضعت رحلى وانظر سر الفصاحة ص ١٠٧ والعمدة ح١ص٢٤٧ ط ١٩٧٢/٤
(٣) ديوان طفيل الغنوى - ص ٤٤ .

بالماء المنهمر الذى لم ينقطع وهى استعارة دقيقة نبتت من بيئتها ممتزجة بإحساس عميق لدى الشاعر ولذا هذا الخيال الجميل .

وفى قصيدة يرثى فيها فرسان قومه يقول:

إذا خرجت يوماً أعيدت كأنها عواكف طير فى السماء تقلب
وألقت من الإفزاع كل رحالة وكل حزام فضله يتذبذب
إذا استعجلت بالركض سد فروجها غبار تهاداه السنابك أصهب
فرحنا بأسراهم مع النهب بعدما صبحناهم ملمومة لا تكذب (١)

فهو يصور قوة الأفراس وسرعتها فإذا خرجت فى غمرة أعيدت إلى أخرى لا تبرح ميادين المعركة كأنها طيور السماء لا تغيب عن الطيران فى الجو لأن الجو ميدان حركتها الوحيد ، ولازيد الشاعر من وضوح سرعتها الخاطفة استخدم الاستعارة فى بيته الثالث من هذه الأبيات فالغبار تتهاداه السنابك فيتطاير هنا وهناك مما يساعدنا على الإحساس الواضح بسرعة الفرس وقوته ومما يعطينا صور الحركة فى أدق جزئياتها ، ومع هذه السرعة الشديدة يتحقق الهدف ، وهو تصبيح الأعداء بالكتائب تزجى إليهم الموت والهلاك ، وهنا تطالعنا الاستعارة التهكمية فيكتمل الموقف ، بل وتتحقق الغاية من السرعة فى اتجاه العدو المغلوب على أمره .

وأعود فأقول : إن من أقوال القدماء والمحدثين يتضح لنا أن هناك أسماء مجموعة من الشعراء يمكننا أن نجد لهم خصائص فنية مشتركة تجعلهم من شعراء

---

(١) ديوان طفيل - ص ٢٢ برقم ٣ - والرحالة سرج من جلد ليس فيه خشب يتخذ للركض الشديد - وفضله : مافضل منه - وعوا كف ثوابت .

هذه المدرسة ، وهؤلاء الشعراء هم : أوس بن حجر ، وبشامة بن الغدير ، وطفيل الغنوى ، وزهير بن أبى سلمى ، وكلهم جاهليون ثم كعب بن زهير ، والحطيئة وهما مخضرمان ، فبشامة خال زهير ، وأوس زوج أم زهير ، ثم هناك جوار وصداقة بين طفيل وزهير ، ثم كعب بن زهير وقد ارتبطت علاقته بعلاقات أبيه ، ثم الحطيئة راوية كعب ، وقد كان يعيش فى بيت زهير وانقطع له مدة طويلة ، وهذه العلائق بطبيعة الحال من العوامل التى أثرت فى وجود صلات أدبية بين هؤلاء الشعراء .

ولنا سؤال مهم بعد ، وهو من زعيم المدرسه وأستاذها الحقيق ، الذى أثر تأثيرا واضحا فيمن بعده ؟

إن الآراء السابقة للقدماء والمحدثين ، وعلى الأخص آراء طه حسين ، تقول : إن أوس ابن حجر هو استاذ هذه المدرسة ، ولكننى فى الحقيقة أرى أن زهير بن أبى سلمى هو الأستاذ الحقيقى لهذه المدرسة ـ فيما ذهب إليه د. سيد حنفى أيضا ـ ولست أشك فى أن أوساً أثر فى زهير ، لأن صلته بأوس كانت صلة مباشرة بحكم القرابة والرواية ، ولقد استطاع زهير أن يؤثر فى رجال مدرسته من الشعراء وإذا كان المذهب البيانى ظهر عند شعراء آخرين قبل زهيراً أو ظهر عند معاصرين له ، إلا أن زهيراً هو الذى أوضحه متكاملا ناضجا وليس أدل على ذلك من وضوح شخصيته المتميزه فى استخدامه الاستعارة وتطويره فن التشبيه الذى تميز به أوس وانتقاله به إلى مرحلة الاستعارة بحيث لم يصبح عنده مجرد عقد صلة بين شيئين ، بل إنه أضاف إليه من حسه وخياله ما جعله أبعد غورا فى الصناعة وأكثر جمالاً وفنا ، لذلك رأينا الاستعارة تشيع فى شعر زهير فناعيق الجذور ، لذلك أصبح لزهير الفضل فى تطوير هذه المدرسة لقد اعترف الحطيئة بأستاذية زهير عندما طلب من كعب أن يقول شعرا يذكر فيه نفسه الحطيئة فيما أوردناه .

ولنبحث بعد ذلك أهم الخصائص والعوامل التي ميزت فن زهير عن غيره، إننا نستطيع تعيينها من خلال نص لابن رشيق أورده في «باب المطبوع والمصنوع» ملخصا آراء من سبقوه الأصمعي والجاحظ - يقول ابن رشيق : -

« من الشعر مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار ، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين ولكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم جاء عفوا فاستحسنوه ، ومالوا إليه بعض الميل بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف ، يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة ، وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله لذلك والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها ، بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر وإحكام عقدة القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض حتى عدوا من فضل صنعه الحطيئة حسن نسقة الكلام بعضه على بعض » (١) وأورد له شعرا .

من هذا النص نستطيع أن نستنتج أولى هذه الخصائص ، وهي أنه شعر مصنوع وهذه الخاصة بعينها حدت بناقد مثل ابن رشيق إلى تقسيم الشعر إلى مطبوع ومصنوع ، والمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً وعليه المدار - ولا يعني ذلك أن الشعر المطبوع شعر خال من الصنعة وإنما الذي نعنيه أن الصنعة فيه غير

---

(١) العمدة - ١ - ص ١٢٩ ط ٤ (دار الجيل ١٩٦٢)

مقصودة ولامتعملة ، صنعة تلقائية ، مثال ذلك عندما قيد أمرؤ القيس الأوابد فقلده الشعراء معجبين .

ثم إن للشعر المصنوع مفهومين (فيما ذهب إليه ابن رشيق فى نصه) ، المفهوم الأول : أوجده زهير حين صنع الحوليات ، وأساس صنعته هذه تنقحيه الشعر وتثقيفه إياه ، فيصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها ويدعها تمكث عنده حولا كريتا ، وزمنا طويلا .. إشفاقا على أدبه ، وإحرازا لما خوله الله من نعمته ، من هنا أطلق النقاد على مثل هذه القصائد الحوليات والمحكمات ، والمنقحات ، وهى صفات تشير إلى مبلغ الجهد الذى بذل فى سبيلها ، ومبلغ ما نزل بصاحبها من شدة العناء ورشح الجبين

والمفهوم الثانى - صنعة المولدين ، وهى التى ظهرت أول ما ظهرت عند بشــار ثم من تبعه من الشعراء وأساسها تعمد ألوان البديع المختلفة.

ويهمنا بعدئذ تقصى حقيقة العــوامل التى هيأت لزهير صنعته مما ميز فنه وأصبحت له صنعة تفرد بها هو وتلاميذه .. أول هذه العوامل الموهبة أو الاستعداد ، وهو ما لايتساوى فيه الناس مع الفنانين والموهبة عند زهير لاتنكر عليه بل هى فطرته .

وثانيها : تفاعل زهير مع عصره، «ذى الطابع الفنى» على حد تسمية «الدكتور نجيب البهبيتى» (١) ؛ فلقد تأثر زهير بالتراث الفنى الذى وصل إليه فقد عاش زهير فى نهاية العصر الفنى الجـــاهلى وهى فترة الذروة التى وصل إليها فن الشعر ، إنما جاء بعد ذلك القرآن الكريم وكان له تأثيره المعروف فى الشعر

---

١ - فى تاريخ الشعر العربى حتى آخر ق ٣ هـ - ط ٦١ - ص ٥٨ - ٥٩ - ٦٠.

نظراً لذلك فقد أعتبر فن زهير القمة التى بلغها زمانه من حيث النضج الفنى . ولعل من مظاهر هذا التفاعل توكؤه على شعر غيره وروايته له ، وأولهم أوس بن حجر زوج أمه وبشامة الغدير خاله وطفيل الغنوى (١) ولم يكن ذلك إلا للوصول إلى مرحلة التفرد والتميز ، بعد المران الطويل الشاق . وبعد التمثل والاستيعاب والدراسة الطويلة لأشعار هؤلاء وغيرهم ممن سبقوه يتضح ذلك فيما نجده من من فرق على سبيل المثال ، بين قـــول أوس بن حجر .

وأنى امرؤ للحرب بعـــدما رأيت لها نابا من الشر أعصــلا (٢)

وقول زهير :

إذا لقحت حرب عوان مضـــرة ضروس تهر الناس أنيابها عصل

فقد أخذ زهير قـــول أوس متأثرا محـــدثا فيه من التحكيك ما ميز جديده ، فبعد أن كانت الحرب عند أوس قديمة قدم البعير ذى الناب الأعصل ، صارت عند زهير ناقة لاقحا ، مضرة عوانا ، ضروساً ، تهر الناس ، فغدا بيت زهير لوحة جديدة تواجهنا بسيل من الصفات والتفصيلات التى لا يعرف مداها ولا نهايتها .

وها هوذا أيضا بيت أوس الذى يقول فيه :

لعمرك إنا والأحاليف هـــؤلآ لفى حقبة أظفارها لم تقلم (٣)

---

(١) العمدة ١ - ١٩٨ - الأغانى ط ساسى : جـ٩ - ١٥٧

(٢) ديوانه)ط بيروت) بتحقيق د. محمد يوسف نجم قصيدة (٣٤) بديع ابن المعتز - ٢٨ والصناعتين ط ١ - ٢١٨

(٣) عبد الرحيم احمد العباسى - معاهد التنصيص على شواهد التلخيص - جـ٢ ص ١٥٢ وديوان أوس بن حجر (ط بيروت) ص ١٢٠ قصيدة (٤٨). بتحقيق د. محمد يوسف نجم سنة ١٩٦٠ .

فيقول مجددا :

لدى أسدٍ شاكِ السلاحِ مُقذَّفٍ له لبدٌ أظفارهُ لم تقلّم(١)

وأخذه النابغة حيث قال:

وبنو قعين لا محالة إنهم آتوك غير مقلّمي الأظفار(٢)

وبيت زهير بن أبي سلمى في معلقته يضرب فيه عن حب سلمى قائلا :

صحا القلبُ عن سلمى وأقصر باطله وعُرّي أفراس الصبا ورواحله(٣)

يركّبه أصلا من شطرين لبيتين وردا في قصيدة طويلة لطفيل الغنوي أستاذ أوس والتي يقول فيها :(أي طفيل):

صحا قلبه وأقصر اليوم باطله وأنكره مما استفاد حلائله

يُرِن ويعرِفن القوام وشيمتي وأنكرن زيغ الرأس والشيب شامله

وكنت كما يعلمن والدهر صالح كصدر اليماني أخلصته صياقله

وأصبحت قد عفّفت بالجهل أهله وعرّي أفراسُ الصبا ورواحله(٤)

وهذا تأثر واضح يؤكد لنا أن بيت زهير ليس من ابتكاره هو ، بل إنه لطفيل ، ولم يدرك ذلك أحد من الباحثين من قبل ، وترجع أهمية هذا الكشف

---

(١) ديوان زهير - ط بيروت - ١٩٧٠ - ص ٣٥

(٢) ديوان النابغة الذبياني - ط بيروت ١٩٦٣ - ص ٥٩ - ٦٩

(٣) ديوان زهير (ط بيروت) ص ٥٦ ، ٦٧

(٤) ديوان طفيل الغنوي (ط لندن) سنة ١٩٢٧ - ص ٤٧ ، ٤٨

استفاد : استحدثه من الشيب - حلائله : أزواجه - القوام : الشطاط وفلان حسن القوام أي حسن الشطاط - زيغ الرأس بياضه .

إلى أن البلاغيين تناولوا البيت فى أكثر من موضع صدد حديثهم عن الاستعارة وأقسامها وعنوا به عناية شديدة، وجعلوه عمدة حديثهم عن الاستعارة الخاصية ولم يشر أحد منهم الى أن البيت ليس لزهير .

وفى القصيدة التى يمدح فيها « زهير » قـوم « سنان بن أبى حارثة المرى » والذى يقول فيها :

إذا فزعوا طاروا إلى مُستغيثهم   طوال الرِّماح لاضعافٌ ولا عُزلُ

بخيل عليها جِنةٌ عبقريةٌ   جديرون يوما أن ينالوا ويستعلوا(١)

يستعير زهير المعنى السابق وكذلك يأخذ الاستعارة من قول طفيل الغنوى فى مدح بنى الحارث بن كعب :

أناسٌ إذا ما أنكر الكلب أهله   حموا جارهم من كلّ شنعاء مُضلع

وأن مُثلت الأحياءُ باتت نسوتهم   على خير حال آمنا لم يُفزّع

فإن فزعوا طاروا إلى كل سابح   شديد القُصيرى سابغ الضلع مُجرشع(٢)

وآخر هذه العوامل المراجعة والتنقيح والتحكيك والتصفية، لما يظهر من إنتاجه ويتمثل ذلك كله فى التغيير فى عناصر الإنتاج الفنى والتبديل بحيث نجد أن الذى يصل إلى القراء من هذا الإنتاج أو ذاك لاصلة له أبدا بالأدب الذى ينشئه الأدباء فى المسودة الأولى فالقصيدة التى تصل إلى أيدينا ما هى الإ ثمرة التعب والتحكيك، وهذا الجانب تميز به فن زهير واعتبر الخاصة التى ميزت شعره

---

(١) ديوان زهير - ص ٢٧

(٢) ديوان طفيل - ص ٢٩ - والقصيرى : الجانحة فى الصدر وقيل ضلع الخلف والسابغ الطويل، والجرشع المتنفخ الجنبين .

وشعر مدرسته وهذا ما يؤكد أيضا ثقافة الشاعر وسعة أفقه وذكائه وإلا لما استطاع ذلك .

ومع أن كل إبداع فنى يظهر فيه عامل التنقيح إلا أن القدماء شخصوا بهفن زهير وتلاميذه دون غيرهم من الشعراء ، فلماذا يا ترى السبب ؟ السبب فى ذلك أنه تنقيح دقيق وصل الى مستوى فنى معين لم يصل إليه غيره لا فى كيفيته ولا فى مدته وطريقته مما جعل النقاد يلاحظونه بأذواقهم وطبـــاعهم ، ولولا ذلك لما استرعى انتباههم . ولما ميزوه عن غيره مما سبقه من شعر اتصف بصفة تلقائية عفوية مما أبان عنه ابن رشيق فى نصه السابق ، ولولا ذلك أيضا لما وصف الأصمعى زهيرا وتلاميذه بأنهم عبيد الشعر ، بمعنى أن الشعر استعبدهم ، ولم يستعبدوا هم الشعر .

إن مصطلح « عبيد الشعر » مازال يحتاج منا إلى أن نلقى مزيدا من الضوء لتوضيح طبيعة هذه الصنعة وهذا التنقيح الذى لفت أنظار النقاد القدامى فى شعر هذه المدرسة .

وإن عبارة الأصمعى ذات مغزى مهم ، إذ إنها على حد قول الدكتور سيد حنفى حسنين لاتدل على مبلغ الجهد الذى يبـــذله شاعر المدرسة فى نظم شعره فحسب ، وإنمـا تدل أيضا على إدراك الشاعر لقيمة الجهد الفنى وأثره فى إكمال الصياغة الفنية وإدراكه أيضا المسئولية التى يتطلبـــها الفن ، إنهـــا مسئولية نابعة من نفسه ، ومن روحـــه ، ومن داخله ، من هنـــا أستطيـع القول مضيفا إلى ما سبق بيانه تعليقا على نص ابن رشيق السابق : أن الذى ميز هذه الصنعة ملابسة الطبع لهـا ، ملابسة تموهها وتخفيها وتغرقها فيما يجعلها إلهاما شعريا حتى لتغفل عنها العين البصيرة ، وحتى ليجد الناظر فى الشعر

نفسه أمام فيض غامر من الإحساس بجماله دون تنبه إلى الوجوه المسببة لهذا الإحساس أو بعبارة أخرى هو الى القلب وصولا أسرع منه إلى العقل .

وبمعنى آخر : إذا كان القسم الأول فيما أوضحه ابن رشيق من أنواع الصنعة فى الشعر قوامه صنعة عفوية تلقائية ، إلا أننى أريد أن أوضح أن صنعة هذه المدرسة جمعت بين الصنعة التلقائية العفوية ، صنعة الطبع غير المتعمدة ثم زيد عليها التنقيح والتحكيك ، مع ملاحظة أن هذا التنقيح لم يزل مرتبطا بالطبع والشاعرية والاستعداد الشخصى ، ولذلك فشعر هذه المدرسة ليس كالشعر المتكلف الذى ظهر على أيدى بعض الشعراء فى العصر العباسى مثلا ، وإنما يقتصر تكلفه على أن النقاد يحسون بمبلغ العناية التى رعاها الشاعر فى نظمه لقصيدته حتى انهم لايجدون فرقا بينها وبين الشعر المطبوع وهذا هو السبب الذى لفت نظر النقاد من أمثال الجاحظ وابن رشيق وغيرهم تجاه شعراء هذه المدرسة فرأوا عمقا فى الشاعرية والطبع ، وعمقا فى الجهد والضنى ، ومشقة فى التقويم والاختيار فميزوا شعراء المدرسة بما هو عليه شعرهم (١).

لقد أحس هؤلاء أنفسهم بمسئوليتهم تجاه الشعر الذى استعبدهم فبدءوا يرسمون اتجاها جديدا فى نظمه ، ذلك الاتجاه الذى نراه يتطور فيما بعد ليكون هو الطابع العام لصنعة الشعر العربى ، يقول الحطيئة :

الشعرُ صعبٌ وطويلٌ سُلمُه إذا ارتقى فيه الذى لايعلَمُه
زلت به إلى الحضيض قدمُه يريد أن يعربه فيُعجمُه (٢)

هذا ما يتصل بفن زهير وتطوره وخصائصه مما انعكس على تلاميذه وعلى

---

(١) انظر ماكتبه الدكتور سيد حنفى فى كتابه الشعر الجاهلى عن الصنعة التلقائية صدد حديثه عن المدرسة .

(٢) الأغانى ـ جـ٢ ط ١٩٧١ ـ ص ١٩٧

استخدامهم أساليبهم فى الشعر ، أما مظاهر هذه الصنعة مما يؤكد لنا ما قلناه ، فيتصل بأمور ونزعات كثيرة ، منها ما يتصل بالنزعة العقلية أو الأخلاقية أو اللغوية وأخيرا النزعة البيانية، فيما ذهب اليه الدكتور سيد حنفى حسنين فى كتابه عن الشعر الجاهلى ويهمنا هنا النزعة البيانية ،ويهمنا منها الاستعارة وهى اللون البيانى الغالب على شعره : مما أصبح سمة لتلاميذه فيما بعد ، إن لم يبلغوا فيها كما وكيفا مبلغ ما وصل إليه هو ؛ والاستعارة بخاصة هى التى تهمنا من بين ضروب البيان المختلفة التى عنيت بها هذه المدرسة لأنها موضوع درسنا الرئيسى.

ومجمل القول إن زهيرا استطاع بوساطة هـــذه النزعة البيانية أن يتطور بالصورة الشعرية ، فبعدما نراها عند أساتذته ممن سبقوه تعتمد على التشبيه أصبحت تتعقد على يديه فتعتمد على الاستعارة ، بحيث غلبت هذه الأخيرة على شعره ، إنه التطور من البسيط إلى المعقد إذا ما حرص الإنسان على هذا التطور وفكر ودبر ـ وهذه طبيعة الأشياء إذ إن التشبيه لا يحتاج فى بنائه إلى العملية العقلية التى يحتاجها بناء الاستعارة ، فالاستعارة تتطلب مجهودا عقليا بالإضافة إلى حس ناضج وتصور سليم للأشياء والعـــلاقات وهذا كله لا يتأتى إلا بتوفر الخيال الخصب الذى يحيط الصورة بإطار منمق ، ولذا يصح لنا أن نقول مع الدكتور سيد حنفى حسنين ، إن نزعة زهير العقلية لم يشبعها سوى الاستعارة التى هى وليدة هذا الحس المرهف والتأمل الواعى لشئون الحياة وأحداثها إلى نزعة أخلاقية تكاد تميز زهيرا عن غيره من الشعراء .

بعد ذلك يأتى دور استقراء أمثلة الاستعارة عند زهير ، ومهمتنا هنا ليست القيام بعمل حصر شامل لما عنده أو عند تلاميذه ، وإنما تكفينا النماذج التى

تسهم فى بيان طبيعة هذه الاستعارة ، ومالها من خصائص ومميزات فى إطار هذه النزعة البيانية التى شملت شعره ، وشعر تلاميذ مدرسته مؤكدين ما سبق أن أوضحناه من خصائصها ومميزاتها .

وأول ما يصادفنا من النماذج والأمثلة ، قول زهير فى لاميته التى يمدح فيها حصن بن حذيفة حيث يقول :

صحا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطلُه ... وعُرّى أفراسُ الصِّبا ورواحلُه
وأقصرتُ عما تعلمينَ وسددتُ ... علىَّ سوى قصدِ السبيل معادلُه
وقال العذارىَ إنما أنتَ عمُّنا ... وكانَ الشبابُ كالخليطِ نزايلُه
فأصبحتُ مايعرفن إلاّ خليقتى ... وإلاسواد الرأسِ والشيبُ شاملُه(١)

والأبيات تتضمن شعورا بالحسرة علـى انقضاء الشباب ، وهو شعور لايستطيع أن يدركه إلا من ولى شبابه أو أخذ يولى .

إننا تعودنا أن نعرف عن النسيب فى الشعر الجاهلى أنه يبين ما يأخذ قلب الشاعر من حرقة الحب ولواعجه ؛ إلا أننا هنا أمام نسيب يختلف عن ذاك،إنه أقرب إلى أن يكون إضرابا عن الحب ووداعا له ، إن السبب فى ذلك لم يكن بعد الحبيبه أو تدللها أو رحيلها ، بل هو رحيل الشباب نفسه . من هنا تبدأ الاستعارة تستمد قواها الحقيقية وتأخذ من معين نفس الشاعر لتصب فى مشاعرنا سيلا غامرا من الإيحاءات وتصل بيننا وبينها بخيط فيه ذبذبات الخيال وتيارات النفس .

نعم إن زهيرا لم يعد شابا الآن ، لقد صار شيخا هرما ، تلك حقيقة نفسية

---

(١) ديوان زهير ـ ط بيروت ١٩٧٠ ـ ص ٤٦ ، ٤٧ .

خالجت نفس الشاعر ، وأراد أن يبسطها لنا ، بالأمس كان ذا شعر أسود واليوم شمل الشيب شعره كله ، وكان بالأمس يداعب الفتيات ويداعبنه ، أما اليوم أصبحن ينكرنه ولا يعرفنه من جراء ما بدلت فيه الإيام وغيرت من ملامحه السنون ، بالأمس عاملته العذارى معاملة شاب يناظرهن فى الشباب ، بكل ما فى المعاملة هذه من ألفة ومساواة ومرح ، وعدم تحرج ، أما الآن فهن يتأدبن فى مخاطبته الرزانة أمامه ، ولا يخاطبنه الا بقولهن : « ياعم زهير » .

كم كان يرغب فى أن يعود إلى سيرته الأولى معهن ، ذلك ما يشعر به لفظ (إنما) ، ولكن سرعان ما يردده إلى وعيه ويذكرنه بأنه (عمهن) من أجل ذلك أعلن فى مرارة قوية فى بداية أبياته أن قلبه قد صحا عن سلمى ، وكأن فترة حبها السابق لم تكن إلا سكرة أو غيبوبة أفاق منها الآن ، وعاد إلى كامل صحوه ، ويؤكد هذا الادعاء بقوله : (وأقصر باطله) . فكل ما كان فيه فى شبابه من أمور الحب والمتعة كان باطلا وقد كف الآن .

لم يكتف زهير بذلك ، ولكنه يزيد ادعاءه توكيدا باستعارته النادرة الغريبة الطريفة : (وعرى أفراس الصبا ورواحله) ، فقد أراد على طريقته الخاصة أن يعبر عن كف قلبه عن حب سلمى فذهب يتخيل ، وبعد خيله فاذا هو يتصور أسباب حبه وصبوته التى كان دائما يلزمها أفراسا ورواحل يركبها إلى صاحبته وكان طريقه إليها مشغولا دائما بهذه الرواحل والأفراس ، وقد انتهى اليوم كل شىء ، فقد انصرف عن سلمى وحبها ، ولم تعد تشغله أسباب صبوته القديمة .

وبمعنى آخر ، فقد جعل للصبا خيولا وإبلا وركائب (على سبيل الاستعارة المكنية) كان يركبها إليه ، أما الآن فقد عريت هذه الخيل والابل ، أى أنه عروجها ورحالها طرحت عنها وبقيت عارية ظهورها لاتركب ، وليس الأمر

خاصا بالأفراس ، أنه لم يعد يذهب إلى متع الصبا تلك على حصان ولا على جمل إنه يسلك الآن صراطا مستقيما بعد أن فقد قوة الشباب وجلده ، أنه يؤكد ذلك عندما يكرر كلمة أقصر مرتين فى بيتين متواليين ، أقصر عن ماذا ؟ أقصر عن كثير مما حدث ، إن أشياء عديدة حدثت لايليق ذكرها الان مع جـــلال الشيخوخة ، لايعلمها سوى سلمى .

إنه الرمز الخفيف الذى لايخلو من تهكم على نفسه ، ولايخلو من لوعـة على ما فات وبكاء على ما أنصرم من ملذات الشباب .

ويتطرق إلى الذهن سؤال مهم وهو . أين مكان الاستعارة بين ذلك كله ؟ إنها فى المقدمة شحنة عاطفية تتركز فى بداية الأبيات ، وتتبلور فى شىء من التعقيد والغرابة الطريفة لنوازع حركة النفس عندما يبدأ الشاعر فى الحديث عما أضنابه ، ومجموعة الأبيات تمثل فيها الاستعارة قمة هرمية بالغة التركيز ، تتلاقى متآلفة متحدة متناسقة مـع ما جاء بعدها من تفصيلات بحيث نحس أن الشاعر عبرعن مراده بأقصى مايمكن التعبير عنه من صور ومشاهد عن طريق الاستعارة التى استطاعت بدورها أن ترتبط بالسياق لتعبر عن الموقف العام للشاعر ، إن الذى حدد إمكانات هـــذه الاستعارة هو السياق ، ولقد جاء السياق محددا معالمها ومعناها ، ولعل خير محاولة لتفهم المعنى فى الصورة هى محاولة ريتشارد حين يقول :

« إن معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانات تغذى وتتغذى بإمكانات أخرى »

إذن فالشاعر هنا يستخدم الاستعارة لدلالات معينة وفق هـذا التصور ، ولقد تجاوزت الاستعارة هنا الدلالات الموجودة فى اللغـة الحرفية ، ولولا ذلك لما ليتقدمها الشاعر ، وهو يدرك تماما أن هذا التعبير اللفظى غير معين على العبارة

عما فى مشاعره بما يحقق الدلالة ، ولولا حاجتنا إلى دلالات لم يكن لها وجود من قبل فى العبارة المعتادة ، والألفاظ المستعملة لما تجشم الشعراء مشقة الاستعارة .

الاستعارة هنا استخدمها زهير بنية ومفتاحاً مهماً لشعره عن طريقه تدخل إلى شعاب نفسه ، وما فى طياتها ، لقد استخدم الشاعر تعرية الأفراس سبيلا إلى ترك ملاهى الصبا وشقاوة الشباب من خلال الاستعارة حيث عقدت المشابهة .

إنه بذلك أكسب المشبه به بعداً شعورياً يتصل بنفسه، وبأعماقه، ولولا أن ثمة صلة شعورية أصلا بين المستعار واللفظ المستعار لما عثرنا على أدنى دلالة للاستعارة إن هذا لم يكن ليحدث إلا لنضوج خيال الشاعر واكتماله ، وبالتالى أصبحت الاستعارة عنده وسيلة من وسائل الإدراك الخيالى ، يستخدمها عن هدف وقصد لا يستخدمها تحسينا للأسلوب أو تزويقاً له فحسب ، إنه يأخذها من الشَّوق البعيد لذلك فالهدف اليها والقصد متعمد، لم تكن قريبة لتكون سهلة المنال ، ومع بعد تصور الشاعر وغرابة استعارته يستوقف القارىء لها شعوره ليحاول تأملها وتخيلها كما استوقف زهير نفسه أمام استعارته يعبر بها عن معانيه النفسية ، ويربط فيها بين طرفيها ، وإذ بنا بعد فترة تأمل وتخيل نحس بعذوبتها وورونق أسلوبها ، ونشعر بعد ذلك بأن الشاعر تأنى وعانى ، وأجهد نفسه ، ولم تكن معاناته فى نفس الوقت قد أزورت عن طبعه أو مالت عن فطرته أبدا لشعر بمزيد من الصدق والعذوبة والواقعية الفنية مما يزيدنا إيمانا بقدرة الشاعر الفائقة على تصور المعانى وصياغتها وبمجهوده الذى بذل دون أن يلبد خياله بسحب الضباب أو تهويماته مع بعد الاستعارة عندما نطالعها لأول وهلة .

لذلك فلا نعتقد أن زهيراً اندفع مع سجيته بالقدر الذى تدخلت فيه إرادته التى صقلت صوره وتعهدتها ، فافتن فى التصرف فيها ، وصياغتها ، وعلى ذلك

نستطيع القول بأن زهيرا لم يختر الاستعارة عبثا ، وإنما تحس مواقعها في النفس .

وبمعنى آخر ، إنها الإرادة المحفوفة بالفن والموهبة الممتزجة بالطبع والتربية الأدبية التي تربى عليها منذ النشأة ، إن ذلك يبدو جليا لنا في أن مثل هذه الاستعارة لا يمكن أن تتصور مجزأة مفككة ، أي أننا لا نستطيع أن نحلها إلى أجزائها التي تألفت منها ، إننا إذا فعلنا ذلك فقد أفقدناها قيمتها الفنية ، أن مخيلة الشاعر بنتها دفعة واحدة ، ولم يكن إبداعها خاضعا لمرحلتين متباينتين ، لذلك فطرفاها متداخلان ، وهذا ما ذهب إليه عبد القاهر حينما قال : إن الاستعارة أحيانا لا تنحل إلى أجزائها التي تكونت منها ، وضرب بهذه الاستعارة مثلا على ما قال ، وتقرير عبد القاهر صعوبة حل الاستعارة يفيدنا بأن هنالك أنواعا من النسب والألفاظ لا يعين على تحقيقه والتأليف فيما بينها إلا ما يتوافر في الشاعر أو الأديب من صدق الرؤية وصحة الإدراك ونفاذ التأمل . ولولا أن شاعرنا تأمل أعماق نفسه واغترف منها لما استطعنا أن نستمتع معه بهذا الخيال الجميل ، إننا بعد قراءتنا لهذه الأبيات نلحظ الفرق الشاسع والبعيد مثلا بين صحوة القلب عن ذكر سلمى عند زهير وصحوة القلب عن ذكر أم عمرو عند أوس ، يقول أوس عن صحوة حبه التي ارتضاها :

صحا قلبُه عن سُكرِه فتأمّلا ... وكان بذكرى أمّ عمرو مُوكّلا (١)

والبيت يشهد باستعارة زهير التركيب لغوي بما يحمل من أسلوب بياني من أوس ، ولكن ثمة فرقا بين الصورة البيانية في داخل بيت زهير وبينها في بيت

---

(١) ديوان أوس بن حجر - بتحقيق د . محمد يوسف نجم (ط بيروت ١٩٦٠) ص ٨٢ قصيدة رقم ٣٥

أوس، إنه الفرق فى الجهد وعمق الشعور وفى طريقه استخدامه الاستعارات والصور لوصف المعانى وعرضها بمايشهد له بالحذق والعمل المتأنى بعيد الأثر.

وأخيرا إننا لانغلو إذا قلنا إن زهيرا كان شاعرا مصورا ، وأن التصوير أساس فنه ، إن عقله إذ يلتقط المشابهات، ليس آلة فوتوغرافية ، إنما هو آلة خالقة، آلة تفكر فى الأشياء من خلال أشياء أخرى، فيعقد مشابهات ومشاكلات لاتلبث أن تتمثل فيما يقع تحت حسها أطيافا تتراءى واضحة تماما .

وها هو ذا زهير يتحدث فى معلقته عن الحرب ومساوئها ، تلك التى نشبت بين عبس وذبيان قبل الصلح ، قائلا :

وما الحربُ إلا ما علمتمُ وذُقتمُ ... وما هو عنها بالحديثِ المرجَّم
متى تبعثُوها تبعثُوها ذميمةً ... وتَضْرَ إذا ضرَّيتموُها فتضرَم
فتعرُككُمُ عركَ الرَّحى بثِفالها ... وتلقَحْ كِشافاً ثم تنتج فتتئِم
فتُنتجْ لكم غِلمانَ أشأمَ كلُّهم ... كأحمرِ عادٍ ثم تُرضع فتفطِم
فتُغْلِلْ لكم ما لا تُغلُّ لأهلها ... قرى بالعراق من قفيزٍ ودرهم
رعوا ظِمأهمُ حتى إذا تمَّ أوردوا ... غِماراً تفرَّى بالسلاح وبالدم
فقضَوا منايا بينهم ثم أصدروا ... إلى كلأٍ مستوبَلٍ متوخَّم(١)

(١) المعلقات المسبع للزوزنى / معلقة زهير - ثفال الرحى : خرقة أوجلدة تبسط تحتها ليقع عليها الطحين .

المرجم : الذى يرجم فيه بالظنون

اللقح واللقاح : حمل الولد — الكشاف : أن تلقح النعجة مرتين

الاتآم : أن تلد الأنثى توأمين وامرأة متآم إذا كان ذلك دأبها

قضوا : قضيت الشيء وقضيته اذا أتممته

أحمر عاد : أراد بأحمر عاد أحمر ثمود ، وهو عاقر الناقة واسمه (قدار بن سالف)

وفي هذه الأبيات ترى كيف ازدحمت الاستعارات عند زهير ، وكلها صور مادية ، وهي ليست متراكمة ، وإنما هو يعمد إلى تفصيلها وتمثيلها بجميع شعبها وتفاريعها ، وكأنه يبحثها ويحققها ، إن حسنا لايلفتنا لأول وهلة ، إنما يلفتنا تلك الصور الغريبة التي صور فيها الحرب تطول ، وتدمر ، وتجرب خلال أبيات قليلة مركزة المعاني والصور .

وهذه الأبيات تمثل هي الأخرى جزءاً من النزعة البيانية التي اتسم بها اتجاه زهير ومدرسته ، إنهـــا من معلقته التي نظمها على أثر الحروب التي دارت رحاها كما قلنا بين عبس وفزارة بسبب سباق داحس والغبراء(١) . وفيها يحذر الفريقين من شر الخيانة ، وإضمار الحريب ، وقد توسع في وصفها ، وبيان نتائجها المشئومة ، ولكن ماذا عن الاستعارات في الأبيات ؟ ، وماذا عن علاقتها بذلك كله ؟ الاستعارات هنا تتلاحق ، وتصنع بطريقة خاصة بارعة ، تؤكد نجاح الشاعر في تجسيم صورة الحرب وإظهارها بمظهر منفر .

إن دعوة زهير إلى السلام في هذه الأبيات ، لا شك أنهـــا اتجاه أخلاقي عرف عنه . إن هذا الطابع الأخلاقي الذي اتصف به زهير وأخذ يدعو إليه يظهر في هذه الأبيات من ناحيتين ، الأولى : دعوته إلى نبذ الحروب ومحاولته تشويه صورتها وبث الفزع والرعب من نتائجها ، ثم الدعوة إلى السلام ، وإظهار مدى ما سيتمتع به العرب لو استجابوا إلى هذه الدعوة

هذه الدعوة المتصفة بالخلق الإنســـاني لابد أن يشوبها نوع من التأمل والتفكير ، فسوءات الحرب ومزايا السلام ، لا يفطن إليهـا إلا إنسان متـأمل

---

(١) التفاصيل في معلقات الزوزني

مفكر ، وخاصة فى وقت كانت دواعى الحرب أقوى من أن تجعل إنسانا يفكر فى البلام والتفكير فى هذه الأبيات لا يأخذ طابعاً فلسفيا عقليا بحتا ، وإنما يتجه إلى الشعور والصور والخيال لينزع منها مايواكب هذا التفكير وذاك التأمل وما الذى يؤكد ويوضح هذا المفكر ويواكب هذه التأملات التى يلعب فيها الخيال دوره سوى استعارة وصورة بيانية تتصل بالمعنى اتصالا مباشراً وتصبح مرآة رائعة جميلة لامعة له .

فالأحداث العامة تتغير ، وتتغير طبيعة التفكير فيها حين تخرج إلى عالم الشعر لأنها إذ ذاك تصبح مجرد عنصر من العناصر التى تتكون منها القصيدة ، عنصر يخضع كغيره من العناصر لقوانين الشعر التى هى أولا قوانين جمالية ، ولكى تتحول الأحداث العامة إلى شعر ينبغى لها أن تصبح رمزا لموقف إنسانى دائم (١) .

ونعود فنقول :

الحقيقة إنها لم تكن استعارة واحدة ، بل عدة استعارات، لجأ إليها الشاعر بكل طاقاته ، إنها استعارات تحتاج إلى تأمل شديد ، ومحاولة لفهم مرماها ، عما يرمى على مبلغ الجهد والتأنى اللذين بذلها زهير من حيث الإغراب والتصوير ليصل إلى مايهدف إليه كما ذكرت من إشاعة كراهية الحرب ، ودفع المتحاربين إلى الصلح ومن أجل ذلك يحقق لنماذجه وصوره كل ما يمكنه من براعة وقدرة ، ويبذل فيها كل جهده وصنعته حتى ليجعلنا نصدق القدماء عند ما يقولون : إنه كان يمكث فى عمل القصيدة حولاً كاملا .

---

(١) الدكتور مصطفى بدوى ـ الموضوع فى الشعر ص ١١

يقول زهير للمتقاتلين : ليست الحرب إلا ما عهدتموها وجربتموها ومارستم كراهتها وما هذا الذى أقول بحديث مرجّم عن الحرب ، إن هذا ما شهدت عليه الشواهد الصادقة من التجارب وليس من أحكام الظنون ، ولكى يحثهم على التمسك بالصلح ويعلمهم سوء عاقبة الحرب استعار لشدتها وضراوتها النار التى يقوى ضرامها والتى إذا حلوها على شدة الضرى زاد لهيبها واستعارها عما تكون عاقبته الندم والخسران .

إن زهيرا لم يقف عند حدود هذه الاستعارة التقليدية لذم الحرب ، بل جعلها مدخلا لتصوير أكثر عمقا واستعارات أبعد خيالا ، فبدأ أولا بتشبيه طريف حيث جعل إفناء الحرب إياهم بمنزلة طحن الرحى الحب ، ومع ما فى هذا التشبيه من بساطة البيئة التى أخذ منها ، فإنه يحمل من مظاهر القوة والعنف ما يلائم الحرب فيما نراه من الطحن من تحويل الحب إلى قطع متكسرة بل إلى ذرات متطايرة هنا وهناك ، وليس الأمر عند هذا فحسب ، بل إنه أورد قوله : (بثفالها) وهو من تمام الصورة إذ صور الرحى فى حالة عمل واستعداد .

بعد ذلك تطالعنا الاستعارة ، فهذه الحرب تلقح فى السنة مرتين ، وتلد توأمى شؤم ، أنه يجعل صنوف الشر تتولد من تلك الحروب بمنزلة الأولاد الناشئة من الأمهات وهكذا يبدو عمق التصوير ، وبعد الخيال وطرافته عندما يبالغ فى وصف الحرب باستتباع الشر شيئين :

أحدهما : جعله إياها لاقحة كشافا ، والآخر إتآمها :

إن ما يولد من أبناء فى أثناء تلك الحروب ، كل واحد منهم يضاهى فى الشؤم عاقر الناقة ، ثم ترضعهم الحرب وتفطمهم . . أى تكون ولادتهم ونشوؤهم

الحروب فيصبحون مشائيم على أبائهم . . إنها صورة لم يألفها الشعر الجاهلي من قبـــل .

وماذا عن نتائج الحرب أيضا ؟

إنها تغل ضروبا من الغلات لا تكون كغلة قرى أهل العراق المربحة، إنها غلة فيها الموت والهلاك . أى أن المنافع المتولدة عن هذه الحروب التى استمار لها الغلات أيضاً تربى على المنافع المتولدة عن غلات هذه القرى ، وكل هـذا حث منه لهم على الاعتصام بحبل الصلح وزجر الغدر الذى يوقد نار الحرب في صدورهم باستمرار .

لم يكتف زهير بهذه الصورة الغريبة القريبة لبيان العواقب الوخيمة للحرب، ولـكن لجأ إلى نوع من الاستعارة أكثر تعقيداً ، حيث شبه كف القوم عن القتال وإقلاعهم عن النزال مدة معلومة للاشتغال بالاستعداد له ، شبه ذلك برعى الإبل مدة معلومة ، ثم شبه معاودتهم الوقائع مرة أخرى بورود الإبل المياه الكثيرة إذا تم الظمأ بعد الرعى ، أى أنه جعل استعدادهم للحرب أولا وخوضهم غمراتها وإقلاعهم عنها زمانا وخوضهم إياها ثانية بمنزلة رعى الابل أولا وإيرادهـــا ورعيها . ثانيا وهكذا . . . ولـكن هذه الأبل عندما ترعى . لا ترعى إلا الكلا الوخيم الوبيل الذى لا يستمرأ ، وإذا وردت الماء لم تجد ألا تلك المياة التى تسيل بالرماح وبالدم ، فالحروب بمنزلة الغمار أى الماء الكثير ولكنها تنشق عنهم باستعمال السلاح وسفك الدماء .

إنها صورة غريبة مركبة تصور حالة بأخرى ، لذلك فنحن أمام نوع فريد من أنواع الاستعارة عزيز وجوده فى الشعر الجاهلى ، إنها الاستعارة التمثيلية التى يؤخذ المعنى فيها من متعدد ، وهى أبعد منالا وأعز مطلب من غيرها . إن مثل

هذه الاستعارات لا تصدر إلا عن تأمل وتفكير . وهذا التفكير كما قلنا في البداية لا يأخذ طابعا عقليا بحتا ، وإنما يختلط بالشعور ، وبالخيال ، وبإعمال النفس ، وعندما يختلط هذا التفكير بالإنفعال والإحساس تتولد الاستعارة ، ويحكمها طابعان ، طابع عقلي ، وآخر شعوري ، الأول هو التحكيك والصنعة والتأمل والثاني هو الطبع والشاعرية الموهوبة ، لذا فصنعة زهير في هذه الاستعارات صنعة مطبوعة ، أجهد نفسه في حبكها ، وفي نسجها وسبكها ، حتى إننا لا نستطيع إلا أن نقول : إننا أمام زهير شاعر الجمال ، وشاعر الحقيقة ، إن هذه النزعة العقلية والأخلاقية التي اختلطت بالنزعة البيانية ، أو بعبارة أخرى التي لم تجد للتعبير عنها تعبيرا واضحا مفهوما مؤثرا سوى الاستعارة التي يرسم من خلالها طريق الفضيلة ، إنها تصور مثلا جيدا من أمثلة الشعر الجاهلي عندما انتهى إلى صورة رفيعة للخير والحق والجمال . وهل يمكن أن نتصور زهيرا حقق هذه البراعة التي ظهرت لنا من خلال هذه الصورة الشعرية الناضجة بدون جهد عنيف كان يستنفد منه آمادا طويلة من الزمن . إن كل جانب الاستعارة في شعره بما حمله من عمق تصور ورهافة حس يدفعنا إلى الإيمان بأنه كان يقضي الوقت إثر الوقت في صنع هذه الصورة وتلك القصائد وما يتخذ لها من هذا الإطار الفني الدقيق .

ولم لا يكون زهير رجلا واقعيا من خلال تلك الصورة الاستعارية ؟ والواقعيون يعكسون همومهم وأحاسيسهم على صور الأشياء ، لقد جعل الشاعر صورته الاستعارية جزءا من همومه وتعبيرا عن حزنه لما تصنعه الحرب من ويلات ، وبإيجاز لم يجد زهير سوى الاستعارة أعز مطلب للتعبير عن نفسه الجياشة ، بالسلام المحبة للخير والجمال وحقن الدماء بين المتخاصمين .

لا أظن أن زهيرا قد قصد إلى هذا كله إلا لأنه جعل الاستعارة وسيطا للبيان

هذا التلازم الوثيق بين نفس الشاعر العبقرى وموضوعه ، واستغراق الحالة التى يصفها لجماع قلبه ، إن هذا بلا شك يترك أثرا بعيد المدى فى نفوسنا ، إن الشاعر نجح بالفعل فى أن يعبر عن عاطفته الإنسانية الخالدة هذه بأقصى ما يمكن التعبير عنه وبأعمق ما يمكن استخدامه من صور شعرية ولذلك غدا شعره بابا كبيرا من أبواب السعادة ، لأنه ما من شىء فى هذه الحياة يسر لذاته أو يحزن لذاته ، وإنما تسر الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهيئات وتمزجها الأذهان من الصور »(١)

لقد استطاع زهير بحق أن يثبت لنا بهذا الجهد الفنى الاستعارى أن الشعر وحده كفيل بأن يبدى لنا الأشياء فى الصورة التى ترضاها خواطرنا وتأنس بها أرواحنا ، لأنه بهذه الاستعارات وتلك الصور خالع الاجسام على المعانى النفسية وخالع الحلل على كل سانحة تمثل بين يديه .

إن هذه الاستعارات وتلك الصور وسائل اتخذها الشاعر للإخلاص للحقيقة كما تراها نفسه ، وكما تراها كل نفس ، لم يرض زهير بهذه الاستعارات وتلك الصور إفادة خاصة يتملقها ، ويلتمس مواقع أهوائها العــارضة فيكون التكلف الممقوت وثقل الطبع ، لا .... إنه يشعر ويفكر بروح العواطف البشرية ، وهو يدافع عن الطبيعة البشرية ، ويصل الأواصر بين الجماعات الإنسانية ، لذا فقد أكد زهير بهذه الاستعارات أن الشعر توكيد للحياة وتقرير لها حتى يعود أبدها مستقرا وعارضها مقيما ، وحتى تكون النفوس مستريحة بعد القلق عوطنة بالرفاق والحب والوئام . وهذا جانب مهم من جوانب وظيفة الاستعارة فى الشعر ، لذلك فقد استخدم زهير اللغة البيانية استخداما مقصودا ، وهو إذ أجهد نفسه

---

(١) مطالعات فى الكتب والحياة ص ١٩١ - ٢٩٤

فى سبيل ذلك يؤكد حقيقة مهمة مؤداها أن هذا النوع من العبارة الفنية لا يتأتى إلا بعد مرور اللغة حقبا طوالا فى أطوار النمو والاكتمال ترسب بها فى النفس قيم خاصة تظل فيها عنزنة ثم تطفو على سطحها وقت الحاجة، وما مقاييس الصناعة الفنية إلا مجموع ما تفضى إليه التجارب الأدبية، يجمعها المتأخرون بعد استقرائها فى آثار المتقدمين، ومن هنا أثبت زهير أن الاستعارة ليست مجرد مظهر خارجى فى الشعر الجاهلى، وإنما لها دلالتها الرمزية والإيحائية، ومنها نستطيع أن نستشف موقفه من الحياة، لذلك حققت الاستعارة لديه الإحساس بالعصر، وعكست روحه السائدة، وأخلاقه وقيمه، ولولا ذلك لما هاجم الحرب وحذر من مصائبها وخطوبها، بالإضافة إلى أن فى ذلك وما تبعه من أدوات وصور شعرية - وهذا هو المهم - إدراكا من الشاعر للإنسانية وسليقتها، ومن هنا فان كل قصيدة أو مقطوعة شعرية تفتقر إلى الإحساس بالعصر فهى قصيدة مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية فى ذلك العصر، وأن هذا الإحساس لن تكون له قيمة حقيقية إلا إذا استطاع أن ينبع من نسيج الاستعارات والصور والرموز، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس، وبين العاطفة والصورة الشعرية.

لقد استطاعت استعارات زهير أن تحقق ذلك كله بفضل قوة الخيال فيها، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحدودة وبفضل مقدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصر فنه لهذه التجربة التى أحس بها.

وهكذا تزداد استعارات زهير وصوره البيانية صلة بنفسه، وإنه من خلال ذلك كله لمتصل ببيئته، لم يكن بعيداً عنها، إن مواد استعاراته وصوره، من الكلأ، والنوق، والماء، والنار، والرحى، والعشب، والرعي، والفلات،

والإصدار ، والإيراد ، وكلها صور محسوسة مادية ، من ذلك الوسط الفنى الذى حسه وأثر فيه ، انتزعها من صميم البيئة وأحوال العصر ، وقد يكون من أبرز سمات الشعر الجاهلى عامة هذه الخصائص إلا أن زهيرا وشعراء مدرسته أبرزوا هذه الناحية حتى جذبت نظر النقاد ، فوقفوا عندها ، وأخذوا يشخصون بها فنهم، وبمعنى آخر ، إنها وإن كانت من مواد بناء الصورة الجاهلية الاستعارية بعامة - على غرار ما سنرى فى الفصول المقبلة بإذن الله إلا أنها اتخذت على أيدى هؤلاء طابعا متميزا ،فقد رأينا كيف أن زهيرا صاغها صياغة خاصة وتصورها تصورا معينا ، أبرزها إبرازا حسيا ومصورا فيه العمق والخلق والسحر، مالم نشهده عند غيره من الشعراء الذين استخدموا المواد نفسها فى فنهم الشعرى مما يؤكد لنا صدقه وتفرده فى فنه بخصوصية وذاتية ، ومن هنا استطاعت الاستعارة عن حق وصدق أن تخدم قضية السلام التى طالما اعتنقها وأحبها وعبر عنها زهير حتى فى شعره الذى يحكى قصص صيده ، فالصائد مخفق باستمرار ، إما لأن السهم أخطأ الحيوان ، أو أن الحيوان كان أسرع من الصائد ، فاستطاع أن يهرب (١) ، وفى هذا دلالة على تعاطف الشاعر مع الحيوان أو الطير تعاطفا يبرز فى وضوح نزوعه الفعلى إلى السلام والتغنى بحقن الدماء بين المتقاتلين مما يشهد بصدقه فيما مر بنا من صور الغرض نفسه ، وهكذا نرى زهيرا يطور فنه الشعرى باستمرار، ويحاول أن يستفيد من التقاليد الفنية التى سبقته سواء مما استقاه من أوس أستاذه أو ما سمعه من الشعراء الذين عاصروه فترة النشأة أو السابقين عليه .

إننا نزداد تأكيداً واقتناعا بأن زهيرا شاعر الاستعارة حقا عندما نطالعه من خلال تلك الأبيات الأخرى من قصيدة يمدح فيها سنان بن أبى حارثة المرى

---

(١) انظر حديثه عن الصيد فى المعلقة نفسها

الذى يقول فى قومه :

وإذا فزعوا طاروا إلى مستغيثهم ... طوال الرماح لا ضعاف ولا عزل
بخيل عليها جنة عبقرية ... جديرون يوماً أن ينالوا فيستعلوا
وإن يقتلوا فيشتفى بدمائهم ... وكانوا قديماً من مناياهم القتل
عليها أسود ضاريات لبوسهم ... سوابغ بيض لا تخرقها النبل
إذا لقحت حرب عوان مضرة ... ضروس تهر الناس أنيابها عصل
قضاعية أو أختها مضرية ... يحرق فى حافاتها الحطب الجزل
تجدهم على ما خيلتهم إزاءها ... وإن أفسد المال الجماعات والأزل
يحشونها بالمشرفيات والقنا ... وفتيان صدق لا ضعاف ولا نكل
تهامون نجديون كيداً ونجعة ... لكل أناس من وقائعهم سجل (١)

هذه الأبيات لوحة شعرية أخرى ، تلعب فيها الاستعارات دورها ، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى الذى قصد اليه الشاعر ، فهؤلاء القوم يسرعون لنجدة المستغيث وقتما طلب منهم ذلك ، وللعبارة عن ذلك يستعير لسرعتهم الطيران على سبيل الاستعارة المكنية ، فكأنهم الطير مسرعة إلى وجهتها ، ثم إنهم فوق خيولهم جنة (على سبيل الاستعارة أيضا) .

وتلتحم الاستعارتان مع صورة كنائية أخرى تشير إلى أنهم شرفاء كرماء منهم يشتفى بدماء قتلاهم ، فإذا قتلوا رضى القاتل بهم وشفى غيظ نفسه بدمائهم . إنهم أهل حرب لا يموتون على فرشهم ، ولا يكتفى الشاعر بهذا وحسب ، بل يطالعنا باستعارة تقليدية شاعت من شعراء الجاهلية لها دلالتها المعنوية وهى

---

(١) ديوان زهير - ط بيروت ص ٣٧

تشبيهم بالأسود على سبيل الاستعارة التصريحية ، إشارة إلى أنهم لا يغلبون ، ولكي تكتمل تلك الصورة ، صورة الأسود ، قال : لبوسهم سوابغ بيض ، أي أنهم يلبسون الدروع لا تخرقها النبل ، لأنها سوابغ يعني تشملهم ولأنها متينة النسج فلا يستطيع أحد النيل منهم .

بعد ذلك ينتقل إلى وصف حروبهم ، فهي شديدة قوية كقوتهم ، قديمة ليست بأولى ، فقد قوتل فيها مرة بعد مرة ، إنها حرب تهر الناس ، أي تجعلهم يكرهونها وهو إذ يطالعنا بهذه الأوصاف لا يطالعنا بها مجردة هكذا ، إنما يعرضها مجسمة في صورة ناقة لاقح أي حامل ، ذلك لبيـــان شدتها ، وفظاعتها ، إنه يستعيرها على سبيل الاستعارة المكنية لإبراز معانيه ، إن هذه الناقة لا تتصف بصفة واحدة ، فهي ضروس ، عضوض سيئة الخلق ، أنيابها كالحلة معوجة ، والمعروف أن ناب البعير إنما يصل إذا أسن .

إن الشاعر لا يكتفي بذلك ، ولكن في سماء مخيلته تلوح لنا صورة أخرى لهذه الحرب التي يخوضها أولئك القوم ، إنها نار حامية ، والشاعر لا يقول : إنها نار دفعة واحدة ، وإنما يخفي اللفظ المستعار ، ويذكر من لوازمه ما يشير اليه ، يذكر الحث والاحراق والحطب الجزل . والحطب اذ يأتي به لاكتمال الصورة صورة النار ، يستعيره أيضاً للأجسام التي ستصطلي بنيران هذه الحرب ، ولكي يخرج الشاعر هذه الاستعارة عن حدود التقليد ، فطالما استعيرت النار للحرب عند كثير من الشعراء ، فقد ألبسها ثوباً جديداً ، إذ أردفها بوصفها إنها قضاعية أو مضرية ، أي أنها نيران لها ما لها من صفة هؤلاء القساة العتاة إنها خاصة بهم ، فهي نار ليست كنار غيرهم ، وحرب ليست كغيرها من الحروب .

وبم توقد هذه النيران ؟

إن أدوات إيقادها سيوف ورماح يحملها فتيان صدق ليسوا ضعافا أو جبناء الحرب دأبهم وديدنهم ، لقد تعودوا أن يأتوا تهامة ونجدا غازين أو منتجعين لا يمنعهم بعد المكان عن ذلك ، ووقائعهم يشهدها كل الناس ، بل إن لكل منهم نصيبا من جرها .

إن صورة النار هنا قد اكتملت ، بما يكمل أيضا صورة الحرب الشديدة العنيفة ، فهى لا تبقى ولا تذر ، إذا ما شبت واستعرت وامتدت حواليها هنا وهناك ، وبمعنى آخر ، فقد اكتملت صورة القوة والعنف ، صورة الشجاعة والبطش ، إنها شاملة ، دائرتها متسعة ، عددها متوفرة ، أصحابها جاهزون جريئون ، أعدوا الحرب ، فنايام القتل .

لقد نجح الشاعر بوساطة الاستعارة هنا فى أحداث معادلتين متكافئتين ، فبمقدار ما لهؤلاء المحاربين من قوة وغلبة وسلطان بقدر ما لحروبهم من تدمير وتخريب ، إنها تتخذ من ضحاياها حطبا لها .

لقد أسهمت الاستعارة إسهاما فعليا فى دعم تصور الشاعر ، وعاونت على تمثله خياله ، وتآزرت مع الصور الحقيقية فى تجهيز المعنى ليصبح مقبولا متفرع المعالم والشعب . هذه الكثرة إذن من الصور والاستعارات ، لاشك أنها مقصودة متعمدة ، وجدت لتسهم فى إبراز المعنى وإيضاحه وتوكيده ، وجدت لتؤدى وظيفتها الفعلية التى سبق أن أوضحناها فى فصل سبق ، الصور هنا ليست للتزويق ولا التنميق وحسب ، إنها هدف ومغزى ، هدفها ومغزاها لا ينفصلان عن موقف الشاعر وانطباعه النفسى إزاء قوة هؤلاء القوم موضوع حديثه ، ومن هنا فقد وجدنا أن الاستعارة عند زهير من أجل المعنى وإعلائه .

أن مدرسة زهير لا تمثل بذلك ظاهرة فنية ، ولكنها كما أعتقد أولى المدارس مفشية تأثيراً في نقل الشعر العربي من مرحلة التلقائية والطبع العفوي إلى مرحلة الخلق القائم على الإدراك والفهم لوسائل التعبير الفني ، لقد كان زهير أستاذ هذا المنهج وكأني به كان الثمرة النهائية للجهود الفنية التي أودعها الجاهليون أشعارهم كما سبق القول في موضعه وفيما وجدناه عند الدكتور سيد حنفي .

ومن خصائص زهير البيانية التي امتاز بها فنه ، تلك الصنعة التي فطن إليها أمير المؤمنين عمر بن الخطاب عندما قال : إنه كان لا يعاظل في المنطق ، والواقع أن مدلول هذه الكلمة انسحب عند بعض النقاد الأول على الاستعارة ، يقول قدامة بن جعفر :

« ومن عيوب اللفظ المعاظلة ، هي التي وصف عمر بن الخطاب بها زهيرا لمجانبته لها حيث قال : (وكان لا يعاظل في الكلام) ، وسألت أحمد ابن يحيى عن المعاظلة فقال : مداخلة الشيء في الشيء ، ثم يقول قدامة بعد ذلك :

ما أعرف المعاظلة إلا فاحش الاستعارة ويستشهد قدامة بقول أوس :

وذات هدم عار نواشرها ... تصمت بالماء تولبا جدعا (١)

فالتولب ولد الحمار ، وقد أطلقه الشاعر على ابن هذه المرأة التي يتحدث عنها . ويعلق الدكتور إبراهيم سلامة على هذا الفهم للمعاظلة فيقول :

« وأما المعاظلة التي عرفها (قدامة) من كلمة عمر في زهير فقد فهم فيها

---

(١) الموشح ط ٢ ص ٥٨

فيها عما قصده قائلها ، وليس بين الكلمتين صلة من تشابه أو جنس ، فالنكير عند قدامة موجه إلى الكلام بتداخل بعضه فيما ليس من جنسه وما هو غير لائق به ، إذ إن أساس الائتلاف بين اللفظ والمعنى عنده اتحاد الشبه والاتحاد الجنس » (١) .

وقد أنكر كل من الآمدى والعسكرى تفسير قدامة المماثلة على أنها فاحش الاستعارة ، يقول أبو هلال :

«وهذا هو غلط من قدامة كبير لأن المماثلة فى أصل الكلام إنما هى ركوب الشىء بعضه بعضا ، وسمى الكلام به إذا لم ينضد نضدا مستويا ، وأركب بعض ألفاظه رقاب بعض وتداخلت أجزاؤه تشبيها بتماظل الكلاب والجراد وتسمية القدم بحافر ليس بمداخلة كلام فى كلام ، وإنما هو بعد فى الاستعارة ثم إنك لا ترى فى شعر زهير شيئا من هذا الجنس » (٢)

من هنا يتضح لنا أنه ليس معنى المماظلة فحش الاستعارة ، وعندما نقول إن زهيرا كان لا يماظل أى أنه كان لا يخلط فى تركيب الجمل ، هذا ما ذهب إليه أبو هلال فى قوله السابق وجرى فى مجراه الدكتور إبراهيم سلامة .

ولكنى أقول : لماذا لم يكن المقصود بالمماظلة فحش الاستعارة أيضا ، وأن ماذهب إليه قدامة مذهب صحيح ، فإذ كان طرفا التشبيه بعيدين أو غير متلاقيين فيما بينهما ، فإن هذا يعد أيضا تماظلا غير مقبول أو اتحادا فى الشبه

---

(١) الدكتور إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ط ٢ - ص ٣٢٢

(٢) الصناعتين (ط ١) ص ١٢٢ - العقد الفريد جـ ٥ ص ٢٧

غريبا ، فالشاعر عندما يجمع بين طـــرفى استعارة دون إحكام وحسن تقدير ومناسبة ، فإنه حينئذ عاظل بما جمع من ألفاظ لا ملاءمة فيما بينها ، إذا ما حاول أن يصوغ منها استعارة أو يبدع صورة ما، إذن فتداخل الألفاظ بطريقة معقدة غير سليمة يمكن أيضاً أن يدخل فى نطاق الاستعارة أيضا، أليس عدم وجود تقارب واتفاق بين المشبه والمشبه به ، وعدم وجود صلة تجمعهما أساساً فيهما ، أليس ذلك يمكن أن يعد خلطا فى التركيب لا مبرر له ، وإركابا لألفاظ على ألفاظ مما يترتب عليه إركاب معنى على معنى دون هدف أو قصد؟ . ولعلى أرى إصرار عبد القاهر على تأكيد فكرة المعنى والادعاء فى الاستعارة ورفضه مصطلح النقل الذى شاع فى تعريفها ، لعل أصراره على ذلك يؤكد لنا أن يجرد النقل معاظلة بالمعنى الذى فسرناه هنا ـ وبمعنى آخر :

إن عدم ترتيب الألفاظ وتنسيقها يعقد المعنى ويزيده غموضا ، ويبعده عن صواب الإشارة ، وسداد القصد ، كذلك الأمر فى طرفى الاستعارة ، فإذا لم يكونا مرتبين وفق حركة النفس وترتيب المعانى النفسية، فإن هذا بلاشك تعاظل ، والأمر أيضاً بالنسبة لموقف الاستعارة تجاه الجـــو العام ، وملاءمتها لموضوع الحديث وغايته ، فإذا لم تكن متسقة ، ومتآزرة ومتحدة مع غيرها من الصور بحيث تكون قلقة نابية ليست فى مكانها فمن حقنا أيضا أن نقول : إن الشاعر عاظل، وبناء على ذلك يمكننا أن نفهم معنى المعاظلة فهما رحيبا لا يحده بحدود ورسوم المعنى اللغوى الخالص، وإن هذا الفهم ينبغى أن يتعدى حدود العبارة الحقيقية فيعملية التركيب والترتيب ، ودرجة الدقة فى تصوير الموقف ، وربط ذلك كله بمكان الاستعارة فى العبــــارة ، وصلة الاستعارة بما قبلها وبما بعدها من صور حقيقية كانت أم مجازية ، كل ذلك يجعلنا نؤكد أن معنى المعاظلة ينسحب أيضاً

على فاحش الاستعارة ، ومن هنا يجب ألا نوا كب الدكتور ابراهيم سلامة ، فيما ذهب اليه مقتفيا أثر الآمدى والعسكرى ، وعلينا أن نلتمس الصحة فيما ذهب إليه ابن قتيبة ورجحه .

أما كعب بن زهير فنراه يقول فى وصف معركة أعلنها هو ورفاقه على حى بنى جحاش :

صَبَحْنَا الحىَّ حىَّ بنى جِحاشٍ ... بمكروثاء داهيةً نآدا

فما جَبُنوا غداتئذ ولكن ... أُشِبَّ بهم فلم يسعوا الذِّيادا

صَبَحْنَاهُمْ بجمعٍ فيه ألفٌ ... روايا هُمْ يَخضخضْنَ المزادا

فجُلْنَا جولة ثم ارعوينا ... وأمكنّا لمن شاء الجلادا

بضرب يلقح الضبعانُ منه ... طروقته ويأتنف السِّفادا(١)

وهو اذ يطالعنا بهذه الصورة يريد أن يوضح قوة الجيش المهاجم وضعف الأعداء ، ومدى ما أصابهم من ضرب شديد وفتك أهلكهم رغم عنادهم ،فبدأ باستعارته التهكمية (صبحنا الحى) مشبها غارة الجيش فى الصباح بخمر الصباح يسقيهم إياها ، معنى ذلك أنه أصابهم بما يصاب به السكران من الذهول وفقدان الوعى ، فقد تفتحت عيونهم على هذه الغارات فهالتهم المفاجأة وأعجزتهم الداهية على أرض مكروثاء .

ثم يبدأ الشاعر فى عرض الصورة الواقعية الصادقة لرد الفعل الذى كان فى النهاية ، إن من هوجموا لم يجبنوا ،وحاولوا رد المغيرين ، وعلى الرغم من ذلك لم يستطيعوا رد الكل وتفرقوا هنا وهناك ، فقد كانت مقاومتهم بعد هول

(١) ديوان كعب بن زهير ط ١ بيروت ١٩٦٨ ص ١٨١ - ١٨٢

المفاجأة دون جدوى . الشاعر لا يعرض علينا هذه الفكرة عرضا مجردا من الخيال الابتكارى ، ولكن الاستعارة تلح على تفكيره إلحاحا ، يوضح بها خيبة أمل أولئك الذين قاوموا ولم يفلحوا ، فيقول : (لم يسعوا الذيادا) ، فقد شبه هيئة رفاقه والعدو يحـاول رد جموعهم المهاجمة دون جدوى بهيئة الابل مجتمعة إذا جاءت إلى حوض الماء فمنع بعضها ولكن البعض الآخر ليس من سبيل إلى رده وإطاقته لعنف الهجمة وقوتها .

إنها صورة استعارية تمثيلية تجسم الصراع الدائر بين عدو يقاوم بكل ما أوتى من قدرة وعناد ، ومهاجين يقوون عليه ثم تضع نتيجة لهذا الصراع ، وتضع الأمور حيث تكون فى نهاية المطاف ، إنها الهزيمة لا مفر .

وبمعنى آخر :

يعرض الشاعر فى البداية لما أصـاب هؤلاء من فزع وخوف وانهيار ، وفقدان لتوازن قواهم ، مع أنهم قوم لا يعرفون الجبن ولم يتعودوا الاستسلام السريع ، بل هم شجعان مقاومتهم عنيدة ، ولكن لا مفر من تخاذلهم فى نهاية الأمر ، لقد فقدوا السيطرة على أنفسهم تماما ، وخاصة وأننا قد رأينا الشاعر يكرر الصورة الاستعارية التهكمية (صبحناهم) صبحهم بماذا ؟ بجموع غفيرة . ولكى تكتمل هذه الصورة التهكمية ، صورة التصبيح بتلك الجموع الغفيرة ، قال : « رواياهم يخضخضن المزادا » أى أن بعيرهم قد حمل أوعية الشراب ذات الحركة المسموعة ، إنها صورة عميقة وبعيدة ، صورة الجمع الغفير المهاجم من قومه ، وجمالهم معهم تحمل أوعية الشراب جاهزة للتصبيح ، بمعنى أن أسلحة الحرب معدة وكثيرة ، نسمع أصواتها وحركتها مع حركات البعير المتتابعة التى تنساب إلى أرض المعركة هنا وهناك .

إنها صورة حسية مادية عناصرها متحركة ومرئية ومسموعة ، تشعر بالقوة مما تلمح وراءها من صنوف الاستعداد ومظاهر العنف فى مجال هذه الاستعارة التهكمية ، ولكن هل وقف الشاعر عند هذا وحسب ؟

لا ، ما زالت المعركة دائرة ، والشاعر مصر على أن يبين عن مظاهر القوة ومعانيها ، وليس من سبيل إلى ذلك إلا بالاستعارة وسيلة المعنى ووعاء الإحساس به .

إنها جولة واحدة فقط ، أتمت النصر ، ومن شاء الجلاد والمقاومة منى بضرب شديد ، والشاعر عندما يريد بيان ذلك ، ما زال يرفض العبارة المجردة من الخيال ، بل نراه يقصد إلى تجسيم الموقف والواقع ، تجسيم نهاية المعركة ، وخاصة أن هؤلاء الذين قاوموا كان لا بد من توجيه مزيد من العنف لهم ليتنهى الموقف وتستوى المعركة .

فالضرب ليس كغيره مما يمكن أن يسمى ضـــربا ـ لا إنه ضرب يشبه فى قوته وما يخلفه من نتائج ومضاعفات ، يشبه ضرب اللقـاح ، ضرب الذكور للاناث (على سبيل الاستعارة) .

وأخيراً نقول : لقد كان مدار الأبيات على الشجاعة ، والقوة التى أدت بالنصر لهؤلاء على أعدائهم من أهل هذا الحى ، ولكن الشجاعة والقوة لا تطالعنا معنى مجرداً كما قلنا ، ولكنها تنتصب أمامنا صوراً مجسمة وحركة دائمة فى ثوب خيالى مادى ، ثوب الاستعارة التى أراد الشاعر أن يثبت بهـا تلكم الأوصاف ليبلغ بالمعنى أقصى غايته ، وليصل بأحاسيسنا إلى أقصى ما يمكن الوصول اليه ، إنها الصنعة التى تخفى فى ظـــلالها المعانى الجميـلة دون تعقيد أو تمويه ، فلم تكن استعاراته تجاوزا للمعنى إلى حيث يمتنع وقوعه . أو مجرد بهرج من التعبير ، لذلك

حق لنا القول بأنها الصنعة التى لازمت الطبع ، واقترنت به والتحمت وأسهمت فى بلوغه درجة عالية من الفن والجمال .

ونحن واجدون فى شعر الحطيئة طابع هذه المدرسة الزهيرية قويا ظاهرا ، ففى سينيته يقول مادحا « بغيضا » من « آل شماس » وهاجيا الزبرقان :

والله ما معشر لاموا امرأً جُنُباً   من آل لأى بنِ شماس بأكياسِ
ما كان ذنب بغيض لا أبا لكم   فى بائسٍ جاء يحدو آخرَ الناسِ
لقد مَرَيتُكم لو أن دَرَّتكم   يوماً يجىء بها مسحى وإبساسى
وقد مدحتكم عمداً لأرشدكم   كيما يكونَ لكم متحى وإمراسى
وقد نظرتكم إعشاءَ صادرةٍ   للخمس طالَ بها حوزى وتنساسى
فما ملكت بأن كانت نفوسُكم   كفارك كرهت ثوبى وإلباسى
حتى إذا ما بدا لى غيب أنفسكم   ولم يكن لجراحى فيكم آسِ
ما كان ذنب بغيض ان رأى رجلا   ذا فاقة عاش فى مستوعر شاسِ
جارا لقوم أطالوا هونَ منزله   وغادروه مقيماً بين أرماسِ
ملُّوا قِراه وهرّته كلابهم   وجرّحوه بأنيابٍ وأضراسِ
دع المكارم لا ترحل لبغيتها   واقعد فإنك أنت الطاعمُ الكاسى
من يفعل الخيرَ لا يعدم جوازيَه   لا يذهب العرفُ بين الله والناسِ (١)

---

(١) انظر ديوانه (بشرح ابن السكيت) ص ٢٨٣ وما بعدها .

الجنابة : الغربة ، وقوم أجناب وجُنّاب ، يقول : من لامنى على مدح بغيض فليس بالكيس لاحسانهم إلى . مريتكم : طلبت ما عندكم . ويقال ناقة مَرِى إذا كانت تدر على غير ولد وهى المَرِيّة والمِرية (بالضم والكسر) فأما « المرية » من الشك فمكسور الميم لاغير =

فالأبيات السابقة تزدحم بالصـــور المادية ، وتتخللها الاستعارة ، فننظر كيف أراد أن يصف أهل الزبرقان بالبخل والاستعصاء على السائلين ، فشبههم على سبيل الاستعارة بالناقة تمري وتمسح ويتلطف في مريها ومسحها فلا تجود من اللبن بقليل ولا كثير ، وكأنه يريد أن يقول : لقد داريتكم لتدروا على بخير فأبيتم .

ولننظر كيف أراد أن يذكر أن آل شماس لم يفرّجوا كربته فاستعار لذلك قوله : (لم يأسوا جراحه) ، ثم إنه عبر عن أنهم نالوه بالشر فاستعار لذلك صورة الوحش الجارح ذي الأنياب والأضراس الفتاكة .

وها هو ذا يريد أن يذكر رسوخ ما لآل شماس من المجد الذي لاينال منه الهجاء ولا الذم فشبهه على سبيل الاستعارة أيضاً بالصخرة الراسية تعمل فيها المعاول فتفل دون أن تنال منها شيئاً ، فيقول :

كدَحتُ بأظفاري وأعملتُ معولي ... فصادفتُ جلمودا من الصخر أملسا

ويروى للحطيئة قوله :

وفتيانِ صدق من عَديٍ عليهم ... صفائحُ بصرى عُلِّقت بالعواتقِ
إذا ما دُعوا لم يسألوا من دَعاهمُ ... ولم يمسكوا فوقَ القلوبِ الخوافقِ
وطاروا إلى الجُرْدِ العتاقِ فألجموا ... وشدّوا على أوساطهم بالمناطقِ

= الآسي : المداوي   الفارك : المرأة المبغضة لزوجها .
الإبساس : صوت تسكن به الناقة عند الحلب ، فإذا كانت الناقة تدر على الدعاء والملق ، قيل : ناقة بسوس وذلك من صفاتها في حسن الخلق .
الأمراس : تخليص الحبل ورده إلى بكرته .

أولئك آباءُ الغَريب وغائِهِ الصَّـ ـريخ ومأوى المُرْملين الدَّرادِقِ
أحلُّوا حياضَ الموتِ فـوقَ جِبَاهِهم
مكانَ النَّواصي مِنْ وجوهِ السَّوابقِ (١)

واستعارة الطيران للعدو والسرعة تدور فى فلكها كل الصور الحقيقية، فهم أى الممدوحون لا يسألون من يدعوهم للنجدة، لأنه لا وقت عندهم لسؤال، الوقت كله لمواجهة الموقف عدم خوفهم لا يترك فرصة للتوانى، ثم إنهم مسئولون عن غوث كل غريب، ومأوى لكل المرملين الصغار الضعفاء. إن مسئوليتهم هذه لا تتيح فرصة للتوانى عن نصرة هؤلاء جميعا، ومن هنا استطاعت الاستعارة أن ترتبط بالسياق لتؤكد حقيقة الموقف كله، وكان من الممكن أن يقتصر حديث الشاعر عن السرعة بمجرد ذكره البيت الثانى ولكن الاستعارة تغلب عليه، لا لتصبح مجرد معرض لصورة حسية مادية وحسب ولكن لتدور على رحاها معانى الأبيات مجتمعة وترتبط الصور الحقيقية بالصور المتخيلة، فتقوى الصورة الكلية ويتمكن المقصود بيانه فى نفس المتذوق، وخاصة إذا لحظنا أن معانى الأبيات مجتمعة بما فيها من بطولة ونجدة، ومهارة حربية تتعلق بمدى سرعتهم الفائقة، تلك السرعة، التى لا يكفى التعبير عنها، عدم سؤالهم من يدعوهم لنجدته لأنه لا مجال للسؤال والجواب، والبحث عن المقدمات والنتائج فالسرعة مقرونة بالحزم والحسم وهما السبيلان لوضع الأمور فى نصابها الصحيح ومكانها الأنسب، وما أجمل الاستعارة للتعبير عنها.

وها هو ذا الحطيئة لما حبسه عمر لاستعداء الزبرقان عليه، ولما كلمه فيه

---

(١) ديوان الحطيئة (بشرح ابن السكيت) ص ٣٩٤ (برقم ١١٣).
الأغانى حـ ٢ ط وزارة الثقافة سنة ١٩٧٠ ص ١٦٨.

عمرو بن العاص ليطلق سراحه ، يقول:

ماذا تقول لأفراخ بذى مَرَخٍ ... زُغبِ الحواصلِ لا ماءٌ ولا شجرُ

ألقيتَ كاسبهمَ فى قعرِ مظلمة ... فاغفرْ عليك سلامُ الله يا عمرُ

أنتَ الإمامُ الذى من بعد صاحبهِ ... ألقى إليكَ مقاليدَ النُّهى البشرُ

لم يؤثروك بها إذ قدّموك لها ... لكن لأنفسهم كانت بك الأثرُ

فامننْ على صبية بالرملِ مسكنُهمُ ... بينَ الأباطحِ تغشاهمْ بها القِرَرُ

أهلى فداؤُك كم بينى وبينَهمُ ... من عرضِ داويّةٍ تعمى بها الخُبَرُ(١)

فها هو ذا فى موقف استعطاف فاستعار لضعف أولاده الصغار لفظ الأفراخ ، حتى إن عمر بن الخطاب رضى الله عنه لم يلتفت إليه إلا عندما وصل إلى قوله :

(ماذا تقول لأفراخ ...)، وبعدها خلى سبيله .

وهكذا نجح الحطيئة فى إحداث أقوى التأثير باستعارته بحيث جعلها مفتاح شعره ونفسه ، لتطل منها المعانى والإيحاءات مما يثير فى النفس الرأفة والحنان ، لاشك فى أن هذه الاستعارة مقصودة ، وهى فى الوقت عينه تصدر من أعماق مشاعره ، فأولاده زغب الحواصل لا ماء ولا ظل ، مسكنهم بالرمل ، معرضون للمخاطر وأولا وأخيرا هم أفراخ بوادى « ذى مرخ » .

ومن هذه النماذج التى سقناها نستطيع تبيان الخصائص الفنية للاستعارة عند شعراء هذه المدرسة ملخصة فيما يلى :

أولا : ارتباطها بمصطلح « عبيد الشعر »

إن الطاقة النقدية التى يحملها هذا التعبير تدل على قدرة فائقة من الأصمعى

---

(١) ديوان الحطيئة ص ٢٠٨ والأغانى جـ ٢ ١٨٦ – ١٨٨ – ١٨٩ .

في تركيز مفهوم يتعدى ما تهدف تعبر عنه هاتان الكلمتان. ولقد بذل الشعراء في صناعة الاستعارة جهدا عنيفا وفنيا شديدا، وخاصة عند زهير؛ لذلك لم تكن الاستعارة عندهم بسيطة تعقد مجرد صلة بين شيئين وكفى، ولكن صناعتها وقفت طويلا محتاجة إلى حسن تدبر وإعمال فكر وروية بالقدر الذي عاناه صاحبها فيها بإحكام.

إن هذه المبالغة تدل على تحول خطير في النظرة إلى الفن الشعري، إذ لا تعتمد فحسب على مبلغ الجهد الذي يبذله شاعر المدرسة في تشكيل صوره وإنما تعتمد على إدراك الشاعر لقيمة الجهد الفني وأثره في إكمال الصياغة الفنية لتنسيقه وصورها، وإدراكه كما قلنا في السابق المسئولية التي يتطلبها منه الفن.

إن هذا الإدراك وهذا الوعي جديد عند الشعراء، فلقد كان الشعراء قبل زهير ينظمون قصائدهم وصورها، وقد يحتفلون بها ويحتفلون عند بنائها، وقد لا يحتفلون بها فينظمونها بسرعة لمناسبة تتطلب جهدا في وقت قصير، أما شعراء هذه المدرسة فقد تأنوا وتعمدوا الأناة، والاستعارة بطبيعة الحال تتطلب الجهد والروية مما يكون نتيجته إبداعا على نحو غير مألوف، وغير مستعمل لدى الآخرين، لا نقول إن الاستعارة المألوفة ليس لها عند كل شاعر رؤية معينة أو عمق معين في إطار الاستعمال الجديد، ولكننا نقصد إلى أن الابتكار وتوليد المعاني المناسبة التي ترى فيها خصوصية الشاعر مما يلفت الانتباه والوقوف عنده، ومما يدل على نضج ونماء فني.

إذن فهذا التشكيل، وهذه الأناة في صناعة الشعر، كان من نتائجها ميلاد استعارة خاصة بهم، على هذا النحو من العمق والجمال والنضج الفني.

ثانيا: جمعها بين الصنعة والطبع، وارتباطها بعمود الشعر

لقد ارتبطت هذه الصنعة في الاستعارة بطبع هؤلاء الشعراء، فإن سهوهم

على شعرهم يراجعونه وينقحونه ، لم يكن كما قلنا بعيداً عن طباعهم ونفوسهم ومشاعرهم ولقد رأينا مدى إحساس زهير بعصره وإسهامه بصوره الشعرية وعلى رأسها الاستعارة فى هذا الاحساس ، فالحروب والفتن كانت على أشدها والرجل يمدح أولئك الذين بذلوا المال والدم فى سبيل إخماد هذه الفتن وقتلوا الحروب فى مهدها ، إنه لم يمدح لقاء أجر أو رغبة فى التكسب بشعره وإنما كان مدحه إحساساً بالمسئولية الفنية . فمدح من داخل قلبه وذم الحرب من صميم فؤاده وضميره ، فهو الرجل غير البعيد عن مجتمع الحرب آنذاك .

إن شعره وما احتوى من صور واستعارات صادقة عميقة ، كان أقل شيء يمكن أن يقدمه صبى أن يساعد فى إعادة السلم إلى نصابه ولذلك بدأت عناية زهير بشعره من حيث الموضوع والصور ، والأسلوب الفنى بعامة .

ومن هنا قلنا ونقول غير مرة إن الاستعارة فى شعر هذه المدرسة جمعت بين الطبع والصنعة ، وقد يظن أن الاستعارة المطبوعة تتنافى فى طبعيتها مع التحكيك والتدخل والاستحسان والاختيار ، وطرح ما لا يستساغ ، وإثبات ما يروق ، وهذا غير صحيح ، فتدخل الإرادة والتنقيح والمراجعة ، والتعديل ، والسهر على ذلك شيء لابد منه ، ولا يمكن لهذا أن يغمط حق الطبع ما دامت السليقة هى المعول فى هذا التدخل أو ذاك التنقيح ، وهذا هو شأن الاستعارة عند شعراء هذه المدرسة على وجه الخصوص .

وبعبارة النقد الحديث نستطيع أن نقول : إن الصورة الاستعارية قامت عند شعراء هذه المدرسة شأنها شأن غيرها من الصور المجازية على « التلقائية والتخطيط معاً » . ذلك « لأن الأثر الفنى الذى يتألف فى جملته من عناصر

أصيلة خلاقة بالمعنى الحرفى لن يكون مفهوما كما لن يصبح مفهوما إلا عن طريق التضحية بشىء من أصالته ، فإن تجربة الفرد الحية السابقة على مرحلة التعقل ينبغى أن تخضع لقسط معين من التدبر العقلى ، وأن تأخذ ببعض المواضعات (التدخل) إذا كان لها أن تخرج عن الدائرة الشخصية الصرف ، وتحمل بعض مدلولاتها إلى عالم العلاقات الشخصية المتبادلة » (١) .

معنى ذلك أنه ليس فى مكنة التلقائية فى حـــد ذاتها أن تنتج أى شىء قابل للايصال أو الفهم ، ولابد من الإضافة المستمرة لعناصـــر العمل الأدبى التى يوافينا بها الطبع لأول وهلة ، ولابد من التدخل للمراجعة والتعديل والتثقيف.

يقول « هاوزر » مما يزيد الأمر وضوحا :

لاينبغى للمرء أن يتخيل عملية الإيصال كما لو كانت عملية تقوم على نحو ما على تطبيق الصور المتواضع عليها فى مرحلة لاحقة كما لو كانت اطارا خارجيا للب العمل الذى هو تلقائى الطابع ، بل ينبغى علينا أن ننظر إلى كل أثر فنى ، وكل جزء من الأثر الفنى بوصفه تجسيما لنتيجة صراع بين الأصالة والعرف ، وبين الجديد والتقليدى ، فليس الأمر أن تجربة حية تلقائية تصبح قابلة للايصال والاستبدال عن طريق استخدام الصور المعهودة ، إنما يتمثل فى أن الخبرات الأصلية ذاتها تتحرك كما هو حالها فوق قضبان مدتها المواضعات سلفا ، أما الفكرة القائلة بخبرة تتوافر لها التلقائية فى كل نواحيها ، ولاتخضع لتأثير أى مخطط كما لاتخضع لأى مواضعات على الإطلاق ، فهى ليست إلا فكرة قاصرة فالخبرة العقلية تبعد على الدوام بعدا لانهائيا عن هذا المثال الرومانى القائل بالمباشرة المطلقة . (٢)

(١) آرنولد هاوزر - فلسفة تاريخ الفن - ص ٣٩٣ - ٣٩٤ .

(٢) انظر فلسفة تاريخ الفن ص ٣٩٣ - ٣٩٤ .

ولعل هذا النص يضع بين أيدينا حقائق مهمة توضح ما ينبغي أن تكون عليه أصالة الشاعر في شعره وصوره ، فهو يرى أن هذه الأصالة تتوقف على حس الشاعر وطبعه ، بالإضافة إلى القدر الذي يتوفر لديه من مهارة التخطيط، والتخطيط يستلزم الأناة ، والاختيار والاستحسان ، والمراجعة ، وهذا يذكرنا بكلامنا السالف ، أن الأدب الذي يصل الى القراء لاصلة له أبدا بالأدب الذي ينشئه الأدباء في المسودة الأولى ، فالقصيدة التي تصل إلى يد الطابع ، إن هي الا ثمرة الضني والعرق ، بنت التحكيك ، والتنقيح ، ومادام التنقيح والتحكيك والتمهل مرتبطا بروح الشاعر وطبعه ، فلن يكون هذا تضحية بوظيفة الأدب بوصفه ترجمان النفس ومرآة لدواخلها ، وقد رأينا أن شعر زهير باستعاراته التي سير في سبيلها صورة لما يجول في خاطره حقا . إنها الصنعة الموهوبة التي تمتزج بالطبع والإلهام كما يقول الدكتور هدارة [١] ، تلك الصنعة التي لا أثر فيها التكلف الممقوت ، ذلك الأثر الذي يمكن أن يظهر عندما يفصل بين مادة الشعر وصورته ، أو عند التعمل في تركيب الشكل على المادة قسرا .

ثالثا : مصاحبة العقل لها :

ولقد كان من نتائج تلك الصنعة والتحكيك ، وهذا التدخل الفعلي الشاعر لطرح ما لايراه مناسبا ، واستحسان مايراه رائقا له ، أن ارتبطت الاستعارة ارتباطا وثيقا بتلك النزعة ، إنها مظهر من مظاهرها ، فالتشبيه مثلا بتركيبه البسيط لا يشبع هذه النزعة لدى شعراء هذه المدرسة، أما الاستعارة فإنها تحتاج إلى إعمال فكر وروية ، لذلك فهي أكثر عمقا وأبعد خيالا ، فأمر ابتكار هذه الصور ، وإن كان قد تعلق بطبيعة هؤلاء الشعراء ، فقد تعلق أيضا باستعدادهم

---

(١) في اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري ٥٦٦ .

العقل، فزهير عندما يصف الحرب بأنها ضروس، وأن أنيابها عصل شبهها بصورة الناقة المسنة التي أعصل نابها، وأصبحت عضوضا سيئة الخلق، يعني بذلك أنها حرب قديمة توالى القتال فيها مرات ومرات حتى طال بها الأمد كما طال العمر بالبعير، ومن الواضح أن هـذا يحتاج إلى جهد عقلي في الاختيار والتصور والتخيل.

إن هذا التفكير المصاحب للاستعارة لا يأخذ طابعا فلسفيا عقليا بحتا، وإنما يتجه الى الشعور والصور والخيال لينزع من هذا كله ما يوافق اتجاهه وتأملاته ولقد ارتبط بتلك النزعـة أيضا، ذلك التفصيل الذي نراه أحيانا للصورة الاستعارية، فزهير مثلا في قصيدته التي يذم فيها الحرب لايطالعنا باستعارة واحدة وإنما يعرض الكثير فيها مما يشبع اتجاهه العقلي الناضج، وفي ذلك إشباع أيضا لأحاسيسه تجاه هذه الحرب وويلاتها، إنـه لايقف بذلك عند حدود التأثر والتقليد، بل إن عبقريته تدفعه باستمرار إلى التطوير والابداع، وتقليب الصورة على أكثر من وجه في الموضوع الواحد.

وزهير نفسه عندما أراد أن يبين أنه أمسك عما كان يرتكب أوان الصبا وقمع النفس عن التلبس بذلك معرضا الإعراض الكلي عن المعاودة لسلوك سبيل الغي وركوب مراكب الجهل، يشبه الصبا (على سبيل الاستعارة المكنية) بجهة من جهات المسير ويحذف المشبه به ويذكر من لوازمـه الأفراس والرواحل التي أصبحت بعد معراة من سروجها. ليدل على ما أراد، وهذه الاستعارة تفرد بها زهير، إنها وشبهها لايصدر إلا عن عقل مفكر متأن واع بمسئولية الفن، لايترك للمخيلة عنان التخيل الخاطف السريع بل يحكمها بطابع الفكر، والصور إذا نيلت معانيها بعد شيء من الجهد والعناء كانت أحلى وأطيب النفس والعقل معا.

والحطيئة عندما يصف أهل الزبرقان بالبخل والاستعصاء على السائـلين فيشبههم على سبيل الاستعارة بالناقة تمرى وتمسح ويتلطف فى مريها ومسحها ، فلا تجود من اللبن بقليل ولا كثير ، إنه بذلك يستخدم مواد البيئة فى صناعته صورة ، وان هذه الصور التى تعكس بيئتها ، لا يمكن أن تصدف عقل الشاعر لأول وهلة ، إنها لابد وأن تكون ميلاد تفكير طويل وإمعان وتدقيق ، خضعت لإرادة الشاعر النفسية والوجدانية والعقليه ، ثم صدرت عنه مقرونة بهذا الخيال الجميل ، إنه الخلق القائم على الإدراك والوعى ، لا على التخمين والحدس .

إن استخدام الصور المادية من البيئة على هـذا النحو مرتبطة بالشعور والإحساس كان ديدن شعراء هذه المدرسه وإذا كانت الاستعارة الجاهلية بوجه عام قد اعتمدت فى بنائها عـلى الماديات المحسوسة ، إلا أنها عند عبيد الشعر خاصة واضحة عميقة الأثر ، ذلك ما حدا « بطه حسين » إلى وصف مذهبهم البيانى بأنه مذهب حسى الخيال مادى التصوير .

وأخيرا نستطيع أن نقول : إن شعر هذه المدرسة عـلى وجه الخصوص استطاع أن يربط الطبيعة بالفكر والاحساس والخيال بما استخدم من مواد البيئة صانعا صوره الاستعارية على أحسن ما يكون معبرا عن نزعات الشاعر العقلية وما يجول فى خاطره من معان لاحصر لها ، كل ذلك ضمن إطار الرابطة الوثيقة بين المستعار منه والمستعار له.

الباب الرابع

الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأديب

الفصل الأول: الاستعارة الجاهلية والبيئة

الفصل الثاني: الاستعارة الجاهلية والشاعر.

الفصل الثالث: الاستعارة فى النثر الجاهلى.

الفصل الأول

الاستعارة الجـــاهلية والبيئة

ليس من شك فى أن الانسان يستمد تصوراته وتتربى إدراكاته على حسب ما يراه ويحيط به من المشاهـــدات والمعقـولات وعلى قد بـلوغ ذلك من نفسه واستيلائه على حواسه ، تكون درجة الإدراك لديه ، فإذا كانت المشاهـدات كثيرة مختلفة ، كانت قوة الموازنة وحب الاستطـلاع والرغبة فى البحث أعظم وأدعى إلى نمو العقل والإدراك وكبرت فى نفسه ملكة التمييز بين الأشياء ، وصار ذلك شبه خلق له فيصبح وقد تربى على نوع خاص من الذكاء والملاحظة وتشكلت نفسه وإدراكاته ومعلوماته بهذا الشكل الخاص الذى ينبىء عن حياته العامة التى كانت له فى هذه البيئة ، وكانت تصوراته وتشبيهاته واستعـــاراته مأخوذة عن ذلك ، بحيث تصبح خيالاته وأفكاره ومعقولاته صورة من المجتمع الذى عاش فيه ، وأثراً من آثار تلك البيئة ، وباختـــلاف البيئة يكون اختلاف الناس فى تصوراتهم وعقولهم وإدراكاتهم وتربيتهم .

الإنسان إذن ثمرة البيئة الطبيعية والاجتماعية ، والأدب والبلاغة من شعر ونثر ، ومن كتابات اجتماعية وفلسفية وغيرها من آثار العقول والقرائح ثمرة من ثمار الإنسانية ونتيجة تربية العقـول والنفوس .

إن هذا الذى نقوله ليس شيئاً غريبا ، فمن العسير على الشاعر إذن أن ينشىء عمله بمعزل عن الواقع الاجتماعى الذى يتعـامل معه ويتفاعل مع معطيـاته ، إذ لابد لكل شاعر من وضع اجتماعى محدد فى بيئة اجتماعية بعينها ، تحدها ظروف مكانية وزمانية خاصة ، وهذه البيئة تبرز بشكلها الإيجابى فى حياة الشاعر الفنية

حين يأخذ منها ويعطيها ويتعاطف معها أو يثور عليها ، وفى كل حالة من هذه الحالات يظهر الشاعر طرفا فى العملية الشعرية وتظهر بيئته طرفا آخــر فيها مما يجعل بالضرورة ظهورها فى شعره إن سلبا أو إيجابا .

وحين يستغرق الشاعر فى عملية التشكيل الفنى للصورة لا ينفصل تماما عن هذه البيئة الاجتماعية ، بل إنه يستمد منها ويعتمد على عناصرها لتحقيق أى قدر يستطيعه من النجاح فى هذا التصوير ، وإن باستطاعة الشعر أن يسكن العالم ، والعالم الحقيقى ، بل وعلم السياسة ولكن ممارسته هناك ليست أمرا هينا بل إنها بالتأكيد أصعب من زج الإنسان بنفسه فى معمعة السياسة مباشرة وفى معمعة الثورة كرجل ، وكثائر غير أنها تظل عملية ممكنة على كل حال (١) .

والشعر قادر على التفاعل مع عالمه ، وعلى تفهم معنى التجــربة الاجتماعية للشاعر إن لم يتخذ منها مصدرا من مصادر التصوير الجمالى الذى تقوم عليه العملية الشعرية أصلا .

فالشاعر ابن البيئة الاجتماعية ، التى تنتمى إليها موهبته الفنية معتمدا على أداته اللغوية وقدراته الخيالية فى التشكيل الفنى لأشياء ومواقف هى من خلق المجتمع ، فهى مواقف اجتماعية فى طبيعتها ، ومن هنا تصبح المقولة التى تذهب إلى أن الأدب يمثل (الحياة) ، والحياة فى أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة ، ولو أن العالم الطبيعى والعالم الداخلى أو الذاتى للفرد كانا موضوعين من موضوعات (المحاكاة) الأدبية ، فالشاعر نفسه عضو فى مجتمع منغمس فى وضع اجتماعى معين يتلقى نوعا من الاعتراف الاجتماعى والمكافأة ، كما أنه يخاطب

---

(١) ارشيبالد مكليش - انظر الشعر والتجربة ص ٦٣ .

مهورا ما يكن افتراضيا ، وفى الواقع كان الأدب يظهـــر دائما على صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة وتكاد لا تستطيع فى المجتمع البدائى أن تميز وظيفة جتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرفة ، وعلى هذا فإن الكثرة الغالبة من المسائل التى تطرحها الدراسة الأدبية هى مسائل اجتماعية بيئية بشكل ضمنى وكلى ، مسائل الأعراف والتقاليد ، قواعـــد الأدب وأنواعه ، رموزه أساطيره (١) .

والشاعر لا يمضى فى عمله عبثا بلاقيود اجتماعية ، بل إن الإطار الاجتماعى هو المحك الأول فى عمله ، ومن هنا لا يخـــرج عنه بل يدور فى فلكه معبرا موضحا ليكون العمل الفنى فى هذا المستوى أداة لبناء (نحن) جديدة ، جديدة ، فالواقع أن كل ما يأتى به المبدع لابد أن يكون ذا صلة بالاطار الذى حمله والذى هو من أهم الأسس الدينامية التى تقوم عليها (النحن) (٢) .

والشعر يشيع الحياة فى الإنسان ويدفعه لتلمس العالم من حــوله واللغة وصورها الخيالية مواد الشاعر الذى يتعامل معها ليخلق جسما جديداً ماديأ لوعيه، هذا الجسم لاينفصل فيه عالم الحواس عن عالم الفكر الداخلى والعاطفة ، فكأن الصورة الشعرية مجال يبرز فيه الشعراء معانيهم وأفكارهم وعواطفهم وانفعالاتهم وخيالاتهم مرتبطة بمجتمعاتهم .

فالصورة إذن مضمون اجتماعى ، وهـذه مسألة لا جدال فيها ، إذ يعيش الشاعر بالضرورة فى مجتمع ما عا يسوده من قيم وهو يعبر بالصورة عن أشياء تصدق حكايتها للأصل الموجـود فى خارج العيـان ثم تتدخل الصنعة المتقنة

---

(١) رينيه ويليك ـ نظرية الأدب ١١٩ .

(٢) الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ص ٢٧٩ .

وانظر ما كتبه الدكتور عز الدين اسماعيل فى فصل تشكيل الصـورة الشـعرية فى كتابه (الشعر العربى المعاصر ط ٣) .

لتمزج بين هذا وما يدور بداخل الشاعر لتصبح بعد ذلك ، صورة فيها حياة ، وكل هذا يريك أثر صنعة الشاعر كما تريك الصورة التى تحكى أصلها حكاية تامة أثر صنعة المصور ، وهو أثر ينال من الإعجاب ما تناله كل صورة بارعة فيكون ذوق العقل هو الذى يشغله هذا الإعجاب ويرضيه مصدره فى حين لا تجد قلبك مشغولا بشىء من ذلك ولا ملتفتا إليه (١) .

وليست حياة الإنسان الباطنة سوى صورة للحياة الاجتماعية تنعكس على مرآة النفس وفيها يبذل الفنان من نفسه للفن ، وليست نفسه هذه سوى صورة من المجتمع الذى لا يستطيع أن يتجرد منه أو ينقطع عنه ، « فالفنان الأصيل كالشاعر المطبوع مثلا حين يبدع قصيدة أو بيتا يكون فى ذلك متأثراً بالحياة ، عاكسا للبيئة فى نفسه ثم هو لا يدرى فى الواقع كيف ينظم بل تتفاعل المشاعر والعواطف فيما نسميه باللاشعور فإذا هو يجد نفسه يترنم وينظم » (٢) .

لذلك فإن التاريخ الاجتماعى للفن لا يحكم علينا أن ننظر إلى الفنان بمعزل عن مجتمعه ، بل يؤكد أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعى الفردى يحددها السمع أو البصر وإنما هى أيضا تعبيره عن نظرة العالم يحددها المجتمع . وهذا هو سر إعجاب الناس بالشعراء حين يكون نظمهم عاما خالدا يحكى ما فى أنفسهم جميعا ولا يكون كذلك إلا إذا كان متصلا بالحياة وصورة صادقة لها .

وقد لا يستطيع الفنان أن يعبر عن روح عصره كما يعبر عن روح ذاته ، ولكن على قدر هذا التداخل بين الأمرين يتحدد حظه من العبقرية فبقدر

---

(١) محمد الهياوى : انظر الطبع والصنعة فى الشعر ١٤٥ .

(٢) د . أحمد فؤاد الأهوانى الشعر والحياة مجلة الثقافة عدد ٦٨٢ - ١٩٥٢ .

ما تحمل الصورة من قيم اجتماعية وعاطفية وفنية يتميز استعمال الشاعر لها من خلال اللغة ، وكأنه لا ينسى اختلاط الحالات النفسية بالحالات الاجتماعية مما يساعدنا على أن « نستخلص ما يرقد تحت التعبير العام المنطقى عن أفكاره من صور وآراء أخلاقية واجتماعية وفلسفية ودينية لم يشعر المؤلف بالحاجة إلى العبارة عنها ، وإن كونت الأساس الدفين لحياته العقلية ، ذلك لأنه كان يفهمها فى نفسه كما كان الآخرون يفهمونها عنه دون حاجة إلى التصريح بها ، سوف ندرك فى ومضة أو نبرة أو تركيب الأغراض العميقة الخفية التى كثيرا ماتعارض للمعنى الظاهرى للنص (١) .

ونحن إذا نظرنا إلى الجاهليين وجدنا أنهم فى عيشتهم وحياتهم البدوية الصرفة لم يخرجوا عن الدائرة التى وضعتهم فيها طبيعة بلادهم ، فهم لم يروا غير هذه الصحراء الواسعة ، وهذا البسط اللانهائى الذى يحمل على الظن بأن الحياة لا تتغير ، وطبعى أن يكون ما يجيش فى صدورهم من معان ، وما يلابس أفكارهم من أخيلة صورة لحياتهم فلا أثر فيه لتعقيد، لأن الخيال عندهم منتزعة صوره من المحسات ، والتعقل مستنبط مما يلوح من مشاهد ويعرف من تجارب وينساب فى النفوس من وجدان ، كل ذلك فى غير غلو أو مبالغة أو إغراق .

ولعل أظهر ما يتجلى فيه تأثر المعانى الخيالية بالبيئات التشبيه والاستعارة ، فهما فى العصر الجاهلى قبل أن يخرج العرب من جزيرتهم ، وينساحوا فى الأرض يكادان لا يعدوان ما يقع عليه الحس ، يقول ابن طباطبا العلوى : ـ

---

(١) انظر لانسون منهج البحث فى اللغة والأدب ترجمة الدكتور محمد مندور ضمن مبحثه « النقد المنهجى عند العرب » .

« واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر ، صحونهم البوادي وسقوفهم السماء ، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها ، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها من شتاء وربيع ، وصيف وخريف من ماء ، وهواء ، ونار وجبـــل ، ونبات وحيوان وجماد ، وناطق ومتحرك وساكن ، وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتهائه ، فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمـــود الأخلاق ومذمومها ، في رخائها وشدتها ، ورضاها ، وغضبها ، وفرحها وغمها ، وأمنها ، وخوفها ، وصحتها ، وسقمها ، والحالات المتصرفة في خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم وفي حال الحياة إلى حال الموت ، فشبهت الشيء بمثله تشبيها صـــادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها »(١) ونعود فنقول :

إننا ندرك في وضوح من خلال اللغة الاستعارية للشعر الجاهلي استجابة خيال الشاعر الجاهلي استجابة حية لبيئته وعصره ، بحيث تبدو استعاراته أمامنا مفعمة بالموسيقى الحية الصادرة من صميم تجارب الحياة اليومية ، ولقد استطاع الجاهلي على هذا النمط الاستعاري أن يربط بين الشعر وتجربة الحياة ومنه نستمع إلى صدى لهجته الحقيقية الصادقة في معاناته لتجارب الحياة اليومية المحسوســـة .

دخلت الاستعارة معه ميدان حربه ، فكثرت وتعددت تعدد أيام غزوه ، وذهب خيال الشعراء بها كل مذهب لتصوير ما نزل بساحة الأعداء من قتل

---

(١) عيار الشعر ص ١٠ - ١١

صاروا بعده جزرا للضباع والسباع وجوارح الطير ، وما ألقى فى قلوبهم من رعب ففروا هاربين، ولقد صور الشاعر الجاهلى ما كان قومه يفعلونه بأعدائهم وهم يصلونهم نيران هذه الحروب الحامية الضارية بأنهم أذاقوهم كأس العذاب فراح يستعير الكأس فى تهكم وشماتة مثلا لما يلقاه العدو من قتل وإيلام ، يذيقه إياها مرة فى أكثر الأحيان ومشفوعة بما يخصصها بلون من ألوان النكال، كأن تكون كالنار أو مملوءة بالسم الناقع ، أو مكروهة الجرعات معتمدا كما وضح لنا على حاسة الذوق فى صور تتردد كثيرا فى معرض الفخر .

قال « سنان بن أبى حارثة المرى » :

قل للمثلم وابن هند مالك ... إن كنت رائم عزنا فاستقدم
تلق الذى لاقى العدو وتصطبح ... كأساً صبابتها كطعم العلقم (١)

وقال « عامر بن الطفيل » :

صبحنا الحى من عبس صبوحاً ... بكأس فى جوانبها الثميل (٢)

وقال « الأعشى » يمدح بنى شيبان لانتصارهم فى يوم ذى قار :

أذاقوهم كأسا من الموت مرة ... وقد بذخت فرسانهم وأدلت (٣)

أما « النابغة الجعدى » فينصف الأعداء ولكنه يثبت لقومه فضيلة الصبر على الموت فى قوله :

فلما قرعنا النبع بالنبع بعضه ... ببعض أبت عيدانه أن تكسرا

---

(١) المفضليات للضبى قصيدة ١٠٠ ص ٣٤٩ .

(٢) ديوان عبيد الأبرص وعامر بن الطفيل (ط لندن بتحقيق لايل سنة ١٩٢٣) ص ١٣٣ . والثميل والمثمل والمثمن = السم .

(٣) ديوان الأعشى قصيدة ٤٠ .

سقيناهم كأساً سَقَوْنا بمثلها ولكننا كنا على الموت أصبرا (١)

وأصل المعنى فى الكأس أنها اسم للقدح ما دام فيه خمر ، وهى أيضاً الخمر ، وهذا ما يفيده تصويرهم البأس فى تهكم بصورة كأس يصبحونهم بها كما نجد ذلك فى قول « الحارث بن عباد » .

لقد صَبَّحْنَاهم بالبيض صافية عند اللقاء وحرُّ الموت يتّقدُ (٢)

وقال أعشى بكر فى يوم « ذى قار » :

أما تميمٌ فقدْ ذاقتْ عداوتَنا وقيسَ عيلانَ مسَّ الخزيُ والأسفُ

وجندُ كِسرى غداةَ الحِنْو صبحهمُ

منا كتائبُ تُزْجى الموتَ فانصرفوا (٣)

كما قال يلوم « قيس بن مسعود » فى يوم « ذى قار » أيضا :

شفىَ النفسَ قتلى لم تُوَسَّد خدودُها

وساداً ولم تَغْمضْ عليها الأناملُ

بعينيك يومَ (الحِنْو) إذ صَبَّحتْهمُ

كتائبُ موتٍ لم تَعُقْهَا العَواذلُ (٤)

---

(١) الخزانة للبغدادى ط بولاق ١٢٩٩ هـ - ١ - ٥١٤ .
شعر النابغة الجعدى ط منشورات المكتب الإسلامى دمشق ١٩٦٤ - تحقيق محمد زهير الشاويش ص ٧١ .

(٢) لويس شيخو : شعراء النصرانية ٢٧٨ .

(٣) العقد الفريد جـ ٥ ص ٢٦٦ .

(٤) المصدر السابق ص ٢٦٧ - ٢٦٨ .

وقال « جساس بن مرة » :

فلما رأينا لا استبنتها ... عقاب البغى واقعة الجناح
صرفت إليه نحساً يوم سوء ... له كأس من الموت المتاح (١)

وقال « عبيد بن الأبرص » :

ولقد تطاول بالكلاب لعامر ... يومٌ تشيب له الرؤس عصيبُ
حتى سقيناهم بكأس مرة ... فيها المثمل ناقعاً فليشربوا (٢)

والأعشى « ميمون بن قيس » يقول : مفتخرا بيوم ذى قار :

فهاء القبيل هامرز ... عليهم يقسم القسما
يذوق مشعشعاً حتى ... يفيء السبى والنعما

....

صبحناهم مشعشعة ... تخال مصبها رذما
صبحناهم بنشاب ... كفيت قعقع الأدما (٣)

ولا يخفى علينا ما فى كل صورة من اختلاف عن الأخرى فى طريقة العرض وحسن التخييل ودقة التصرف ، فأعشى بكر يصبح العدو بالكتائب التى تزجى الموت ، والصورة نفسها فى البيتين التاليين له ، الكتائب كتائب الموت نفسه التى

---

(١) شعراء النصرانية ص ٢٤٧ .

(٢) ديوانه ص ٦

(٣) ديوان الأعشى بتحقيق د. محمد حسين قصيدة رقم ٥٦ .

رذما : متدفقة   هامرز : قائد جيش الفرس

المشعشع : الخمر التى تمزج بالماء النعم : الأبل قعقع : أحدث صوتا

يفيء : يرجع الأدما : البشرة الكفيت : السريع .

لم يستطع أحد دفعها ، والكأس لدى جساس بن مرة كأس من الموت ، وعند « عبيد بن الأبرص كأس مـــرة وعند الأعشى « ميمون بن قيس » التصبيح بالنشاب ، وهكذا تختلف الصورة باختلاف رؤية كل شاعر بما يضيف إليها من فنـــه .

والصورة تتكرر لدى الشعراء فى غير موضع ، ويزداد التباين عندما نراها لدى « الخنساء » مثلا حين تقول فى رثائها أخاها صخرا : —

يعدو به سابحٌ ، نهدٌ مَرَاكلُه   مُجلببٌ بسوادِ الليـــل جلبـــابا
حتى يُصبِّحَ أقواماً يحارِبُهم   أو يُسلبوا ، دونَ صفِّ القوم أسلابا(١)

فالتصبيح بفرس سريع الجرى خفيف الحركة قوى صلب وهو أداة من أدوات للموت والهزيمة .

كما كان تشبيه الحرب بالنار أشيع الصور الاستعارية ذكرا وأكثرها ترديدا على ألسنة الشعراء الذين وصفوا الحرب فى سياق أغراض كثيرة كالفخر والهجاء والرثاء والمدح واستعملوا فى هذه الصور ألفاظا بعينها مثل (شب) و (استعر) و (أضرم) الخ ليدلوا على شدة توقدها ، ونشاطها وارتفاعها وتلظيهم بهـا ، وهم يصلونها حامية ، ويحشونها فتزداد على طول المدى ارتفاعا واشتعالا ، ويبقى أثرها للدمر والحرق ، وقد حمى الحـديد عليهم واستحر القتـل وثار نقع الموت كالدخان والتهبت القلوب حاسة ، قال « الحارث بن عباد » : —

يا لَقَومى من حادثٍ قد دَهانا   ولحربٍ أشيبت منها قَذالى

---

(١) ديوان الخنساء ص ٧

أصبحت حربنا وحرب أبينا　　باستعار تشب بالأهوال (١)

وقال « زهير بن أبى سلمى » :

متى تبعثوها تبعثوها ذميمة　　وتضر إذا ضريتموها فتضرم (٢)

وقال « عامر بن الطفيل » :

أنا ابن حرب لا أزال أشبها　　سمراً وأوقدها إذا لم توقد (٣)

وقال « سنان بن حارثة المرى » مفتخرا ببطولته :

فقد صبحت سوام الحى مشعلة　　زهواً تطالع من غور وأنجاد (٤)

وقالت الخنساء فى رثاء أخيها صخر :

وينهض للعلياء إذا الحرب شمرت　　فيطفئها مهرا وإن شاء أضرما (٥)

ولعل سرعة التوقد والاشتعال ملحوظة فى اختيار الفعل (أضرم) فالضرم دق الحطب وما تسرع فيه النار الاشتعال ، وهو الضرام .

وكقول « ضمرة بن ضمرة النهشلى » يفخر بغلبته للكتائب العتيدة :

ومشعلة كالطير نهنهت وردها　　إذا ما الجبان يدعى وهو عائد (٦)

---

(١) شعراء النصرانية ص ٢٢٤ .

(٢) معلقات الزوزنى ط بيروت ص ٨١ .

(٣) مفضليات الضبى قصيدة ١٠٨ ص ١٦٤ (سمرا = ليلا) .

(٤) سوام الحى : الإبل الراعية ـ والرهو الساكن يعنى كتيبة تسير على مهلها لثقتها بالظفر .

(٥) ديوان الخنساء ط بيروت ٦٣ - ١٣٢ .

(٦) مفضليات الضبى قصيدة ٩٣ ص ٣٢٥ .
ويدعى يعنى ينتسب ـ والورد : التقطيع من الجيش والطير ـ وعائد منحرف .

وقول « الوقاد بن المنذر » :

إذا المُهْرَةُ الشقراءُ أُرْكِبَ ظهرُها … فشبَّ الإلهُ الحربَ بينَ القبائلِ
وأوقد ناراً بينهم بضرامِها … لها وهجٌ للمصطلي غيرُ طائلِ (١)

وقول « نهشل بن ضمرة النهشلي » مفتخرا بصبر قومه عند لقاء الأعداء : -

ويوم كأنَّ المصطلينَ بحرِّهِ … وإن لم تكُنْ نارٌ وقوفٌ على جمرِ
صبرْنَا له حتى يبوخَ وإنَّما … تفرَّجُ أيامُ الكريهةِ بالصَّبْرِ (٢)

وقول « بشامة بن عمرو » في تحريض قومه على القتال : -

وحُشُّوا الحروبَ إذا أُوقِدَتْ … رِماحاً طِوالاً وخيلاً فُحُولا (٣)

أي أوقدوا لعدوكم كما يوقدون لكم .

وقول « حسان بن ثابت » يمدح « الزبير بن العوام » جاعلا سيف الزبير أداة لإيقاد الحرب :

هو الفارسُ المشهورُ والبطلُ الذي … يصولُ إذا ما كانَ يومٌ محجَّلُ
إذا كشفتْ عن ساقِها الحربُ حشَّها … بأبيضَ سبَّاقٍ إلى الموتِ يُرْقِلُ
له من رسول الله قُربى قريبةٌ … ومن نُصرةِ الإسلامِ مجدٌ مؤثَّلُ (٤)

---

(١) حماسة المرزوقي حـ ٢ (ط أولى) ص ٥٦٣ (ظهرها بالرفع كأدرك التمر إذا أمكن الانتفاع به) .

(٢) العقد الفريد حـ ١ ص ١٢٥ ابن قتيبة في عيون الأخبار ١ - ١٢٥ .

(٣) مفضليات الضبي قصيدة ١٠ ص ٥٩ .

(٤) ديوان حسان بن ثابت بتحقيق د. سيد حنفي ص ٢٩٤ .

وقول النابغة لعمرو بن المنذر حين مقتل أخوه المنذر بن المنذر : ـ

قد خلّت الحربُ عنه فهو يشعرها كالمُسْتَدْوانيّ حلّ حدّه الأدمُ (١)

وقال أبو عبيدة : كان من حديث « يوم السلى » أن بنى مازن أغارت على بنى يشكر وأصابوا منهم « وشد زاهـــر بن عبد الله بن مالك » على « تيم بن ثعلبة اليشكرى فقتله ، فقال فى ذلك : ـ

لله تيم أىُّ رُمْـــحِ طِـــرادِ لاقى الحِمامَ وأىّ نَصلِ جِلادِ

ومِحَشِّ حربٍ مقدمٍ مُتعرِّضٍ للموتِ غيرَ معرِّدٍ حيادِ (٢)

ولم يكتف الشعراء الجاهليون بتصوير الحرب مستعيرين لها الكأس والنار، بل نرى صورة استعارية أخرى تشيع فى شعـــرهم وتتكرر أيضا ، فقد شبهوا ـ على سبيل الاستعارة ـ الحرب « بالرحى » التى تدور فتعرك الناس وتطحنهم ، ولاتذر من شىء إلا جعلته كالرميم مستعملين الفعل (دار) فى أكثر الأحيان لبيان أثرها الفعال وتدميرها المتصل وهذه صورة مستمدة من البيئة البدوية ، وقد كانت للرحى فيها أهمية ذات أثر كبير فى حياتهم بوصفها مرفقا حيويا من مرافقها ، لذلك رأيناهم ينقلونها إلى ميادين حروبهم ويستوحون منها المعانى التى تبرز الحرب فى ثوب محسوس ، وليس هناك أشد وأقوى من صورة التدمير التى تحدثها الرحى فيما تطحن ، إنها صورة حسية دقيقة وقويةوملموسة تسمو بالمعنى المراد توضيحه وتقويه وتنقله إلى دائرة الحس نقلا جميلا واضحاً .

---

(١) ديوان النابغة ط دار المعارف (ص ١٩٦) وخلته تركته يعنى عمرو ابن هند، والأدم يريد «قرابه» كأنه سيف فى مُضيته .

(٢) حماسة المرزوقى جـ٢ ط ١ ص ٥٦٣ .

محش الحرب = موقدها والمعرّد الذى ينكل عن قرنه ويحجم ويفر .

قال « ربيعة بن مقروم الضبي » : ـ

فدارت رحانا بفرسانهم فعادوا ، كأن لم يكونوا رميما
بطعن يجيش له عاند وضرب يفلق هاماً جثوما (١)

وقال « الحارث بن عباد » : ـ

طوراً ندير رحانا ثم نطحنهم طحناً، وطوراً نلاقيهم فنجتلد (٢)

وقال « مهلهل بن ربيعة » :

كأنا غدوة وبنى أبينا بجوف عنيزة رحيا مدير (٣)

وبسط « عمرو بن كلثوم » مدارها فى قوله :

متى ننقل إلى قوم رحانا يكونوا فى اللقاء لها طحينا
يكون ثفالها شرقى سلمى ولهوتها قضاعة أجمعينا (٤)

وقال « المحرز بن المكعبر الضبي » :

دارت رحانا قليلا ثم صبحهم ضرب يصيح منه جلة الهام (٥)

وقال « عروة بن الورد » فى رده على قيس بن زهير وكان قد شتمه :

فإن الحرب لو دارت رحاها وفاض العز، واتبع القليل
أخذت وراءنا بذناب عيش إذا ما الشمس قامت لا تزول (٦)

---

(١) مفضليات الضبي قصيدة ٣٨ ص ٨٤ وعاند = دم سائل .

(٢) شعراء النصرانية ٢٧٧ .

(٣) الأصمعيات قصيدة رقم ٥٣ .

(٤) معلقات الزوزني ط بيروت ص ١٢٤ .

(٥) مفضليات الضبي قصيدة رقم ٦٠ ص ٢٥٢ .

(٦) ديوان عروة بن الورد والسموأل ط بيروت ٦٤ ص ٦٠

ويصور الشاعر الجاهلي بالاستعارة أيضا قوة الجيش كثير العدد فيجعله شبيها بالسحاب الكثيف المتراكم .

قال النابغة : -

اني لأخشى عليكم أن يكون لكم ... من أجل بغضائهم يومٌ كأيام
تبدو كواكبهُ والشمسُ طالعةٌ ... لا النورُ نورٌ ولا الإظلامُ إظلامُ
أو تزجروا مكفهرًا لا كفاءَ لهُ ... كالليل يخلط أصراماً بأصرامِ (٢)

وبوجه آخر للصورة الاستعارية راح الجاهليون يصورون الجيوش بما يمثل كثرتها وضخامتها حتى لتضيق بها الأرض الفضاء ، وتصبح معضلة ، وهو لفظ مستعار من المرأة التي تشب ولدها في بطنها ، فقد علق هذا الجيش بهذه الأرض حتى امتلأت به ، وردد الشعراء هذه الصورة المجازية يكررها على غرار مارأينا في صورة الحرب وما استعير لها .

قال « عبيد بن الأبرص » مفتخرا بجيش قومه :

حتى سقيناهم بكأسِ مُرة ... فيها المثمل ناقعاً فليشربُوا
بمعضّلٍ لجبٍ كأن عقابه ... في رأس خرصٍ طائرٌ يتقلبُ (١)

وقال « أوس بن حجر مفاخرا » كذلك :

---

(١) ديوان النابغة الذبياني ط بيروت ص ١٠٥

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص بتحقيق د. حسين نصار ص ٦ وبتحقيق « لايل » ط لندن سنة ١٩٢٠ ص ١٥ . عقابه : رايته والتخرص : سنان الرمح وخرص بالفتح للخاء وضمها وكسرها . ويروى البيت الأول (حتى حبيناهم بكأس مرة).

ترى الأرض الفضاء مريضة معضلة منا بجمع عرمرم (١)

فقد تصور الأرض الفضاء وهى تعانى من كثرة هذا الجيش مثل الذى تعانى منه المرأة التى تشب ولدها فى بطنها وهو إلى جانب ذلك يضنيها ويمرضها .

٢ ومن البيئة نفسها ، ومن عالم الحيوان راح الشاعر الجاهلى يستعير الناقة للعبارة عن كثير من المعانى وكانت لها عنده شأن أى شأن بحيث نجد أنفسنا أمام حشد من الاستعارات التى استأثرت الناقة فيها بالجزء الأكبر والواضح . ولم لا؟ وقد كانت صحبة الجاهلى للناقة طويلة وكانت حياته قائمة عليها ، فمن أصوافها وأوبارها وجلودها بيته ولباسه ، وفراشه وغطاؤه وأثاثه ، ومن لبنها شرابه ، ومن لحمها وشحمها وطعامه ، وعليها رحلته ، وهذا التلازم بين العربى وناقته فى السلم والحرب ، وفى الحل والترحال مع تعلق حياة أحدهما بالآخر فى الأسفار بوجه خاص ، «قد عطفه على ناقته وجعلها أعز شىء عليه . لاينافسها فى هذا المكان إلا الفرس ، بيد أن مكان الفرس عند الفرسان خاصة ومكان الناقة عند الفرسان والعامة على السواء ، فلم يكن غريبا مع ذلك كله أن تملأ الناقة أشعار العرب» (٢) وصوره الاستعارية على وجه خاص ، تستعار بأجزائها وأحوالها وأخفى حركاتها ، ولقد صدق «العقاد» حيث قال عن الناقة بالنسبة للجاهلى : « إنها جزء من حياته يحس بها الأنس فى القفار الموحشة ، ويأكل من لبنها ولحمها وينسج ثيابه ومسكنه من وبرها ويعرفها وتعرفه كما يتعارف الصحاب من الأحياء ،

---

(١) ديوان أوس ص ٥ .

(٢) د . محمد حسين أساليب الصناعة فى شعر الخمر والأسفار ص ٥١ ط بيروت .

وينظر إلى مكانها من ضميرة وخوالج حياته فإذا هي لاتفارقه ، ولاتحتجب عنه ولاتبرح ملازمة عنده لخيال من يحب وخيال من يمدح ، وخيال من يرجو من الناس والأصقاع والأمصار ، فهو شاعر حق الشاعرية حين يجعل الناقة جزءاً من خياله وأوصافه لأنه إنما في الحقيقة يعبر عن جزء من الحياة وجزء من الشعور وجزء من الإنسان (١) كانوا يسلون بها همومهم ، فتذهب عن نفوسهم بواعث الألم والضيق وبسرعتهـــا ومشيها تثار نوازعهم للوصف وهي جسر ينتقلون بوساطته من حديث النسيب الحزين الذي يشتد فيه الألم حتى يؤثر في النفس ، تحملهم الى ممدوحيهم ، وتنقلهم الى أحبتهم فلا عجب إذا سمى العربي الإبل المال أو النعم .

ولقد كانت الإبل مجالا لفخر العرب أمام غيرهم من الأمم المتحضرة ، فمن حديث رسل النعمان إلى كسرى في فضل الإبل :

فإن أفضل طعامهم لحوم الابل ، فما تركوا ما دونها إلا احتقاراً له ، فعمدوا إلى أجلها وأفضلها ، فكانت مراكبهم وطعامهم ، مع أنها أكثر البهائم شحوما وأطيبها لحوما وأرقها ألبانا ، وأقلها غائلة ، وأحـــلاها مضغة وإنه لاشيء من اللحمان يعالج ما يعالج به لحمها إلا استبان فضلها عليه (٢) .

ومن وصية أكثم بن لطيىء قوله :

« لاتضعوا رقاب الابل في غير حقها ؛ فلا عجب فإن فيها ثمن الكريمة ورقوء الدم ، وبألبانها يتحف الكبير ويغذى الصغير ولو أنها كلفت الطحن لطحنت (٣)

---

(١) العقاد شعراء مصر وبيئاتهم ص ٥٠ - ٥١ .

(٢) انظر العقد الفريد حـ ٥ ص ٩ وما بعدها .

(٣) أحمد زكى صفوت في جمهرة خطب العرب حـ ١ ص ١٢٣ - ١٣٤ .

ولقد حلهم هذا الاهتمام والاعجاب عــلى إكرام فحول الابل والاحتفاظ بأنسابها .

ومجمل القول : إن الصورة التى رسمها البدوى لناقته هى التى رسمها لنفسه ؛ لنفسه ، وما صورة الناقة فى استعاراته إلا رمز لمعنى النضال من أجل الحياة ، إنها صورة لدفعة الحياة التى تقود العربى القديم فى كل تفكيره وسلوكه ، فى سلمه وفى حربه ، فى كل شئون حياته ، لقد أصبحت الناقـة سراً من الأسرار تكمن تحته خبايا كثيرة .

استخدمها الجاهلى رمزا لتهويل أمر الحرب ، فشبهت الحرب بالناقة اللاقح كأنها حلت بالقتال أو اشتدت وهاجت بعد سكون ، وصارت الناقة مادة لهذا الخيال فاستعيرت لاقحا وعوانا ، ومن نماذج ذلك قول « الأعشى » ميمون بن قيس فى المدح :

إذا ما عاجزٌ رثّتْ قــواه ... رأى وطءَ الفراش له فَتاحا
كفاهُ الحرب إذا لقِحتْ إياسُ ... فأعلى عنْ مَسارِقه فقاما (١)

وقول « جساس بن مرة يخاطب « المهلهل » متوعدا :ـ

فاصبر لبَرفإن الحربَ قدْ لقِحَت ... وعزّ نفسكَ عمّن لا يؤلِيها (٢)

وقول « المزرد بن ضرار الذبيانى » (أخو الشماخ) :

---

(١) ديوان الأعشى ، بتحقيق د . محمد محمد حسين قصيدة ٢٩ (بيت ٣٣ - ٣٤) وإياس : الحرب هاجت بعد سكون .

(٢) لويس شيخو شعراء النصرانية ٢٥٠ .

وعندى إذا الحربُ العوانُ تلقحتْ

وأبدتْ هواديها الخطوبُ الزلازلُ (١)

وقول الحارث بن عباد فى يـوم « رقضة » (بكسر القاف وفتح الضاد خفيفة) من أيام العرب :

قربا مربطَ النعامة منى لقحتْ حربُ وائلٍ عن حيالِ

لم أكنْ منْ جناتها علم اللـ ـه وإنى بحرها اليومَ صالِ (٢)

وقول « امرئ القيس » مفتخرا :

فقد كنتُ فيها مضى مصعباً أبىّ الخطام عزيزاً مريدا

....

وألبسُ للحرب أثوابها وأركبُ للروع طرفاً عنيدا (٣)

فقد استعار لنفسه صورة البعير المصعب ، والاستعارة مكنية بجامع الأنفة وشراسة الخلق .

وقول « يمدح » « بنى شيبان فى يوم ذى قار :

فثاروا وثرنا والمنيةُ بيننـا وهاجتْ علينا غمرةٌ فتجلتِ

وقد شمرت بالناس شمطاء لاقحٌ عوانٌ شديدٌ همزُها فأظلتِ (٤)

---

(١) المفضليات للضبى قصيدة ١٧ ص ٩٢ العوان القديمة ـ هواديها أوائلها تلقحت حملت .

(٢) الأصمعيات قصيدة ١٧ العقد الفريد ح ٥ ص ٢٢٠ .

(٣) ديوان أمرىء القيس ص ٢٥٢ .

(٤) ديوان الأعشى قصيدة رقم ٤٠

وفيه الحرب لاقح ومع ذلك أيضا فهى شمطاء عوان ؛ شمرت بالناس ، مما يعطينا صورة كريهة للحرب .

وفى حرب بين بكر وتميم ، قال « ابن حلزة اليشكرى :

قرِّبى ياخليلُ وَيحكِ دِرْعى   لِقحَتْ حربُنا وحربُ تميمِ
اخوة قرشوا الذنوبُ علينا   فى حديثٍ من دهرهم وقديمِ
طلبوا صلحنا ولاتَ أوانٍ   إنَّ ما يطلبون فوقَ النجومِ(١)

ولعل تشبيه الحرب بالناقة على هذا النمط الاستعارى السالف والذى تكررت صوره لم يكن إلا امتدادا لمفهوم الناقة وقيمتها عند الشاعر الجاهلى كما قلنا فى البداية ، فالناقة فى حقيقة أمرها وبوصفها معلما حيا من معالم البيئة لم تكن كغيرها من الحيوانات الأخرى، فهى حرب ضد الطريق الطويل عبر الصحراء المترامية الأطراف ، وهى حرب ضد الفقر والعوز ، وبوجه عام هى حرب ضد كل ما فى البيئة من معوقات وبغيرها يعيش معنى أو يكاد يموت .

وبمعنى آخر ، إنها مثله الأعلى الذى يمكن أن يتصوره موجودا فى كل شىء فهى مخيلته شاخصة صورتها وأعضاؤها لا تغيب عنه لأنها جزء من كيانه فى داخل بيئته ، لايستطيع أن يعيش بدونها . فالمناطق المرتفعة الشامخة فى نظر « بشر بن أبى خازم » صدد حديثه عن حروب قومه وعزهم سنام جمل ، فهو يقول : ـ

كفينا من تغيّب واستبحنا   سنام الأرض إذا قحط القطارُ(٢)

(١) العقد الفريد جـ٢ ص ٣١٩ .

(٢) المفضليات للضبى قصيدة ٩٨ ص ٣٤٣ .

ومعاني القوة التي في الناقة كامنة حتى في سيفه الذي يحارب به عدوه، قال «حجر بن خالد»:

لعمرك ما أليّاه بنُ عمرو … بذي لونين مُختلفِ الفِعالِ

غداةَ أتاه جبار باذٌ … مُمضّه وحادٍ عن القتالِ

فعضّ مجامعَ الكتفين منه … بأبيضَ ما يُغِبُّ عن الصِّقالِ (١)

ولم يقف معنى القوة عند هذا فحسب، بل نرى الشاعر نفسه يشبه كثرة الرماح والتفافها بكثرة شعر الأزب على طريق الاستعارة فيقول:

فلو أنّا شهدناكم نَصَرْنا … بذي لجبٍ أزبَّ من العوالي (٢)

ذلك لأن أصل الزبب في الشعر، وفي المثل (كل أزب نفور) يعني البعير الكثير الشعر على الوجه والعثنون، لأن ما حوالي عينيه من الشعر يخيل إليه الناظر على خلاف ما تكون عليه فينفر.

وليس هناك أدق من تلك الصورة الاستعارية النابعة من البيئة والتي تحمل في طياتها كل عذوبة تنم عن حس دقيق مازال يربط بين الإبل ومظاهر الطبيعة وما يحدث فيها من متغيرات، وكأن كل شيء يحدث إنما يحاكي تلك القوة الجبارة الماثلة، يقول أبو ذؤيب الهذلي: -

لكل مسيلٍ من تِهامةَ بعدما … تقطّعُ أقرانُ السحابِ عجيجُ (٣)

أراد لكل مسيل من الماء عجيج، ويريد بالعجيج صوت الماء؛ وقد شبه

---

(١) ديوان الحماسة ط ١ ص ٥١٨ - ٥١٩ (الفض الكر والتفريق).

(٢) ديوان الحماسة ص ٥١٨ - ٥١٩.

(٣) ديوان الهذليين ح١ ص ٥٥

السحاب بإبل مقرونة انقطعت أقرانها فتبددت بجامع التفرق .

وامتدادا لعنصر القوة الكامنة في الناقة نرى هيكلا كاملا لها في قصيدة للخنساء ترثي فيها أخاها صخرا فتقول : ـ

أعين ألا فابكي لصخر بدرّة   إذا الخيلُ من طول الوجيف اقشعرّت
اذا زجروها في الصريخ وطابقت   طباقَ كلاب في الهراش وهرّت
شددتُ عصابَ الحرب إذ هي مانعٌ   فألقت برجليها مريًّا فدرّت
وكانت إذا ما رامها قبلُ حالبٌ   تفتّه بإبزاغ دمًا واقمطرّت
وكان أبو حسانَ صخرا أصابها   فأرغثها بالرمح حتى أقرّت
كراهيةً والصبرُ منك سجيةٌ   إذا مارحى الحرب العوان استدرت
أقاموا جنابيْ رأسها وترافدوا   على صعبها يوم الوغى فاسبطرت
عوان ضروس ما ينادى وليدها   تلقّح بالمرّان حتى استمرّت (١)

فالحرب ناقة عاصية ، يتضح ذلك من قولها : (شددت عصاب الحرب) وهو مثل ضربته وأصله من الناقة العصوب أي التي لاتدر حتى يعصب فخذها أو أنفها بحبل لولاه لمنعت درتها . وهي بعد شد العصاب تستجيب وتلين فتدر اللبن ثم إن الدم المنهمر من جراء ما دار من قتل وضرب كأنه اللبن يستحلب وبخاصة بعد أن طعنها في الرغثاء وهو عرق الثدي مما جعلها تسكن وتستقر في مكانها وتهدأ ثم إنها لاقح عضوض سيئة الخلق .

وفي صورة أخرى تستعير « الخنساء » الاحتلاب لصب المطر بجامع الكثرة فتقول في مرثية لها :

---

(١) ديوان الخنساء ط بيروت ١٩٦٣ ص ١٩

واقمطرت اشتدت ، واسبطرت امتدت وأسرعت ، والوجيف العدو .

كم من ضرائك هلاك وأرملة حلوا لديك فزالت عنهم الكُرَبُ
سُقْياً لقبرك من قبر ولا برحت جود الرواعد تسقيه وتحتلب(١)

و « طفيل الغنوى » يطالعنا بصورة استعارية دقيقة ، إذ شبه هيئة تحريك الرياح السحب بهيئة من يحاول استدرار الناقة ، فيقول :ـ

أبسّت به ريح الجنوب فأسعدت روايا له بالماء لما تصرّم (٢)

وشبيه بذلك قول « طرفة بن العبد » فى إحدى قصائده عن « خولة » ابنة عمه :

فلا زال غيث من ربيع وصيف على دارها حيث استقرت له زجل
مرته الجنوب ، ثم هبت له الصبا إذا مس منها مسكناً عدمل نزل(٣)

فهيئة تحريك ريح الجنوب للسحاب لينزل المطر تشبه هيئة من يمرى أخلاف الناقة لتدر اللبن .

وكما استطاعت الناقة أن تملأ خيال الجاهلى وتسيطر على رؤيته ما حوله فيراها فى كل شىء عنصر قوة لايستهان به ، نجده أيضا يستعير لها ما يميزها قوية صلبة متينة

يقول « لبيد بن ربيعة » فى مدح « سعد بن ضباب الإيادى » :ـ

---

(١) ديوان الخنساء (ط بيروت) ص١٣ والضرائك واحدهم ضريك وهو أسوأ الفقراء حالا .

(٢) ديوان طفيل الغنوى والطرماح (ط لندن ١٩٢٧) ص ٤٤ والإبساس محاولة مس الضرع وتحريكه لتدر الناقة اللبن .

(٣) ديوان طرفة بن العبد (بتحقيق كرم البستانى) ص ١٠٣ - ١٠٤ .
(عدمل : سحاب عظيم ونزل : أمطر) .

ولقد بعثت العَنْتَرِيس ثم زَجرتها ... وهْناً وقلتُ عليكِ خيرَ معَدِّ(١)

والعنس الصخرة ، والمقصود هنا الناقة القوية على سبيل الاستعارة .

ويقول « المرقش الأكبر » فى وصف ناقته : ـ

وعلاةٍ قد ذَرَّبَ دَرَجَ المشـ ... ـية حرف مثل المهاةِ ذقون (٢)

والعلاة سندان الحداد ، استعاره للناقة الصلبة .

ويقول « النابغة الذبيانى » يرثى « النعمان بن الحارث بن أبي شمر الغسانى :

وقفت بربع الدار قد غيَّرَ البِلى ... معارفَها والسَّارياتُ الهَواطِلُ

أسائل عن سعدى وقد مرَّ بعدنا ... على عرصَات الدار سبعٌ كواملُ

فسلَّيت ما عندى بروحة عرمس ... تخُبُّ برحلى تارةً وتُناقِلُ (٣)

والعرمس الصخرة أيضا ، استعيرت للناقة القوية.

ومن مظاهر ما ارتأى من أسرار قوتها سرعتها ، لذا نراه يستعير لها الظليم ، يقول امرؤ القيس : ـ

كأنى ورحلى والقرابَ ونمرُقى ... إذا شبَّ للمرْوِ الصِّغار وبيص

على نقنقٍ هيقٍ له ولعرسه ... بمُنعرج الوعساء بيضٌ رصيص(٤)

(١) ديوان لبيد (ص ٢٠٧ ، (وبعثت أثرت) .

(٢) مفضليات الضبى قصيدة ٤٨ ص ٢٢٧ .

(٣) ديوان النابغة (ط دار المعارف) ص ١١٥ قصيدة ٢٢ .

والمناقلة التى تنقل يديها ورجليها فى السير .

(٤) ديوان امرىء القيس ص ١٧٩ .

والنمرق وسادة والجمع نمارق ـ المرو الحجارة والواحدة مروة . والوبيص البريق ـ النقنق الذكر من النعام ـ والهيق من أسمائه وعرسه أنثاه ـ الوعساء أرض ذات رمل والمذكر أوعس .

وهكذا يستقى الجاهليون أخيلتهم من العالم الحسى ، ويستمدون فى صورهم الاستعارية على الناقة اعتمادا واضحا ، ولعل تمسكهم بهذه الحسية جعلهم إذا وصفوا شيئا دققوا النظر فى أجزائه وفصلوا الحديث فيه تفصيلا شديدا مما جعلهم يدورون حول معان تكاد تكون واحدة ، وكأنما اصطلحوا على معان بعينها . فالشعراء لاينحرفون عنها يمنة أو يسرة ، ولقد جنى عليهم ذلك ضيقا فى معانيهم وصورهم غير أن ذلك من جهة ثانية أتاح لهم التدقيق فيها وأن يجلوها ويكشفوها ، كما نجد دائما براعة فى إعادة الصور وصوغها صوغا جديدا . فكل شاعر يحاول أن يعطى صورته شيئا من شخصيته . فنى الصور التى استخدمت الناقة مادة لها ، نرى شاعرا يستعير ضرعها ، وآخر يستعير لبنها ، وثالثا يستعير عصابها ، ورابعا يستعير سنامها ، وخامسا يستعير نابها ، وهكذا لم يحل ذلك بينهم وبين النفاذ منها إلى دقائق كثيرة أو برغم ضيق الدائرة فى المعانى والاستعارات فقد تحولوا يولدونها ويستنبطون منها كثيرا من الخواطر والصور الطريفة ولعل نص الخنساء السابق الذى استعار هيكل الناقة خير دليل عـــلى على ذلك .

ولما كان للخيل ما يشبه مكانة الإبل فى هذا الزمان ، فقد سيطرت على خيال الجاهلى أيضا ولكنها لم تبلغ فى ذلك ما بلغته سيطرة الناقة أو الجمل على خياله وحسه لأنه ما كان فى استطاعة كل عربى أن يمتلك فرسا .

أحب الخيل وحافظ على أنسابها ، وحفلت قصص الفروسية العربية بذكر كثير من أسماء الخيل التى كانت تمثل الأصحاب الحقيقيين لها والتى كانت لاتقل بطولاتها عن بطولات فرسانها ولم تكن العرب فى الجاهلية تصـــون شيئا من أموالها وتكرمه صيانتها الإبل والخيل ، فنالوا بها الغنائم وطلبوا بها ثأرهم

واتخذوها معاقل تقيهم غارة خصومهم وكان لهم فيها من التباهى والتفاخر والتنافس مايدعو إلى التأمل، ففى إكرامها إكرام المرء نفسه لأنها وقاية النفـــوس .

لذلك رأينا الخيل تدخل فى نطاق الاستعارة، فكما استعاره الجاهلى من الناقة ولما راح يستمير بالطريقة نفسها بالنسبة للخيل، فالرجال الأقوياء خناذيذ كأنهم الكرام من الخيل، يقول « بعض بنى فقعس » : ـ

دعوت بنى قيس فشمرت خناذيذ من سعد طوال السواعد(١)

وقال « أبى بن ربيعة » فى وصف الخيل :ـ

سبوح إذا اعتزمت فى العنان مروح ململة كالحجـــر (٢)

يريد أنها تسبح فى جريها إذا انتحت فى العدو وهى ملجمة نشطة، مجتمعة الخلق صلبة كأنها حجر، تلزم القصد وتترك الانثناء وهــذا ما يقصده الشاع بالاعتزام .

وقال « امرؤ القيس » مستعيرا لخفة حركتها صورة السابح أيضا : ـ

وأعددت للحرب وثابــة جـــواد المحثة والمرود

سبوحا جموحا وإحضارها كمعمعة السعف الموقد (٣)

وقال « عنترة بن شداد » العبسى :

---

(١) المرزوقى: شرح ديوان الحماسة جـ ٢ ط أولى ص ٤٩٨.

(٢) السابق : ص ٥٥٣ ـ ٥٥٤

(٣) ديوان امرىء القيس ط دار المعارف ١٨٧ ـ والمعمعة صوت النا

هلا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ　　إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي
إذ لا أزالُ على رِحالةِ سابحٍ　　نهدٍ تعاوَرَه الكماةُ مكلم (١)

وقال « حسان بن ثابت » فى شأن « خبيب بن عدى » : -

والله لاتنفكُّ منا كتائبٌ　　بكلِّ كمى باسل النفسِ دارِع
عرانين أبطال ليوث أعزَّة　　يَضيقَ بهم ما بينَ سلْع وفارِع
إذا شمرّت حرب عوان سموا لها　　بكل رُدَيْنى وأسمَر قارِع
معاقلُهم يوم الوغى كلُّ سابحٍ　　وأبيضُ مفتوقُ الغرارين قاطع (٢)

ويضفى « طفيل الغنوى » صفات الحياة الانسانية على فرسه (الخذواء) فيجعلها فى صورة انسان يعطى ويمن ، قائلا :

وقد منّت الخذواء مناً عليهم　　وشيطان إذ يدعوهم ويثوبُ (٣)

أما سويد بن أبى كاهل اليشكرى « فيستعير من الخيل تلك الصورة الجميلة الدقيقة يقول :

يسحب الليلُ نجوماً ظُلَّعا　　فتواليها بطيئاتَ التَّبَعَ
ويزجيها على إبطائها　　مغربَ اللونِ إذا اللونُ انقشع (٤)

---

(١) ديوان عنترة (ط بيروت ١٩٦٨) ص ١ ١ - معلقات الزوزنى ص ١٤٧ . والنهد الضخم - التعاور التداول -مكلم من الكلم أى الجرح

(٢) ديوان حسان بن ثابت (بتحقيق د . سيد حنفى) ص ٢٦٨ (الغراران الشفران)

(٣) ديوان طفيل الغنوى والطرماح بن حكيم ص ٢٦

(٤) مفضليات الضبى قصيدة ٤٠ ص ١٩٢ .

فقد شبه الصبح بالفرس الذى تتسع غرته فى وجهه حتى تجاوز عينيه بجامع البياض والوضوح وهنا تبدو الدقة البالغة فى الإلمام بجزئيات الصورة والخيال .

و « الطرماح » ينعى حظ الشعر إذا قبضت نفسه فمن بعده عنان القصائد تسترخى ، ويدب إلى عالم الشعر الوهن والضعف والخول ، يقول : ـ

إذا قُبضتْ نفسُ الطِّرماحِ أُخلِقتْ
عُرَى المجدِ واسترخى عِنانُ القصائدِ (١)

فما أجمل أن يعبر بهـذه الاستعارة التجسيدية عن فتور الشعر من بعده وخفوت حركته التى انطلقت على يديه .

ولم يكن الكبش بعيدا عن مخيلة الجاهلى أيضا ، بل نراه مستعارا بكثرة لسيد القوم وقائد الجيش مـع اختلاف فى أسلوب التناول والعرض داخل سياق البيت .

« فشمعلة بن الأخضر » يطعن برمحه صاخى قائد العدو حتى يأخذه دوار مما يدلنا على دقة التصويب وسداده ، يقول :

شككتنا بالرماحِ وهنّ زورٌ صماخَىْ كبشهمْ حتى استدارا (٢)

أما « النابغة الذبيانى » فيستعير لقائد العدو صورة الكبش الفار يتعثر ويكبو على جبهته ، حيث يقول :

---

(١) ديوان طفيل الغنوى والطرماح بن حكيم ط لندن ١٩٢٧ ص ١٤٦ برقم ٢٢ .

(٢) شرح ديوان الحماسة جـ ٢ ص ٥٦٩ .

ولوا وكبشهم يكبو لجبهته عند الكماة صريعاً جوفه دام (١)

ويقول ن قصيدة يمدح فيها النعمان بن المنذر :

نلوى الرءوس إذا ريعت ظلامتنا ونمنح المال فى الأعمال والغنما

. . . .

ونقتل الكبش بعد الكبش نأسره قدماً ونضرب فى حوماتها قدما (٢)

وعبيد بن الأبرص يستعير الكبش لرئيس الكتيبة وقد بدت نواجذه متأهبا للقتال ، يقول :

وكبش ملمومة باد نواجذه شهباء ذات سرابيل وأبطال (٣)

و « عنترة » يضرب ذؤابتى سيد القوم فيطرحه على الأرض من فرط قسوة الضربة ، فيقول : ـ

ولقيت فى قبل الهجير كتيبة فطعنت أول فارس أولاها

وضربت قرنى كبشها فتجدلا وحملت مهرى وسطها فمضاها (٤)

و « الحارث بن حلزة » فى معلقته يستعير الكبش لسيد القوم ويجعله بمنزلة الدرع يحتمى فيه بانيا استعارة على استعارة مما يدلنا على الحذق فى صناعة الصورة يقول : ـ

---

(١) ديوان النابغة (ط دار المعارف) قصيدة ١١ ص ٨٥ وطبعة بيروت ص ١٠٥ .

(٢) السابق قصيدة ٣٧ ص ١٧١ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ط لندن ١٩٢٣ بتحقيق لايل ص ٢٤ والملمومة الكتيبة المجتمعة ، ويروى باد نواجذها يريد الملمومة .

(٤) ديوان عنترة وعلقمة وطرفة ط بيروت ١٩٦٨ ص ٢١٥

حول قيْس مستلئمين بكبْشٍ ... قرظيٍّ كأنّه عبلاء (١)

ويقول « علقمة بن النعمان التميمى » فى مدح الحارث بن أبى شمر الغسانى:

فجالدتهم حتى اتقوك بكبشهم ... وقد حان من شمس النهار غروبُ (٢)

ومن حيوانات البيئة استعار الظبية والأسد وقطيع البقر ، يقول أبو ذؤيب الهــــذلى :

ألا زعمت « أسماء » أن لا أحبها ... فقلت : بلى لولا ينازعنى شغلى

جزيتك ضعف الودّ لما سكتيه ... وما إن جزاك الضعف من أحد قبلى

لعمرك ماعيساء تنسأ شادناً ... يعن لها بالجزع من نخب النجل (٣)

وقال النابغة يعتذر الى النعمان بن المنذر ويمدحه :

لقد نهيتُ بنى ذبيانَ عن أُقُرٍ ... وعن تربعهم فى كل أصفار

وقلت ياقوم إنّ الليثَ منقبض ... على براثنه لوثبة الضارى

لأعرفنْ ربرباً حوراً مدامعها ... كأنّ أبكارَها نعاج دُوّار (٤)

---

(١) المعلقات السبع للزوزنى ط بيروت ١٩٦٣ / ١٦٤ .

(٢) ديوان علقمة وعنترة وطرفة ط بيروت ص ١١

(٣) ديوان الهذليين ص ١١٦ ج ١

ينازعنى : يجاذبنى ـ يعن لها : يعرض لها ـ شادنا : يعنى ولدها، النجل : النزّ وهو ماء يظهر من الأرض ثم يجرى .

(٤) ديوان النابغة (ط دار المعارف) قصيدة ١٢ ص ٩٣ ـ (ط بيروت) ص ٥٥ والربرب : القطيع من البقر شبه النساء به . والتربع الإقامـــة وقت الربيع ، والبراثن الأظفار ، والنعـاج إناث البقر ، ودوار صنم كانت العرب تدور حوله .

فاستعار الأسد للنعمان ، وقطيع البقر للنساء .

ومن عالم الطير استعار القوادم للشفتين بجامع السواد فى كل :

يقول « النابغة » فى وصف زوجة النعمان :

نظرت إليك بحاجة لم تقضها　　نظر السقيم إلى وجوه العُوَّد

....

تجلو بقادمتَىْ حمامة أيكة　　برداً أُسِف لِثاته بالإثمد

كالأقحوان غداة غِبِّ سمائه　　جفّت أعاليه وأسفله ندى (١)

ولم تكن وحوش البيئة بمعزل عن خيال الجاهلى أيضا ، فهو يستعيرها للمنايا ، قال « تأبط شرا » :

إذا هزّه فى عظم قرن تهلّلت　　نواجذُ أفواهِ المنايا الضواحكِ (٢)

والهاء فى « هزه » تعود إلى سيف صاحبه .

والحرب وحش كاسر ذو نواجذ عصل ، قال حاتم الطائى : ـ

ولى مع بذل المال فى المجد صولة　　إذا الحرب أبدت عن نواجذها العُصل (٣)

وقال « حذيفة بن أنس » فى يوم اللهباء :

كشفت غطاء الحرب لما رأيتها　　تميلُ على صغوٍ من الليل أكدرا

أخو الحرب إن عضّت به الحربُ عضّها　　وإن شمّرت عن ساقها الحرب شمّرا (٤)

---

(١) ديوان النابغة ط بيروت ص ٤٠ ، وابن طباطبا فى عيار الشعر ص ٩

(٢) شرح ديوان الحماسة جـ٢ ط ١ ص ٢٣٦

(٣) الأغانى ط ١٩٧٠ جـ١٧

(٤) العقد الفريد جـ٥ ٢٤٣

فالشاعر على مستوى ضراوة الحرب ، بل هو أخوها إن افترست جزءا منه افترسها كلها ، فهو أشد منها فتكا وعنفا .

أما « صخر الغى » ، فيقول : ـ

أبا المثلم مهـلا قبلَ باهظةٍ تأتيك منى ضروسٌ نابُها عَصِلُ(١)

أما «ثعلبة بن عمرو العبدى» فيفتخر متحدثا عن قوة الرجل فى الحرب قائلا :ـ

عتادُ امرىء فى الحربِ لاواهن القُوى ولا هو عما يقدرُ اللهُ صارفُ
به أشهد الحـربَ العوانَ إذا بدتْ نواجذُها واحمرَّ منها الطوائفُ(٢)

ونرى الاستعارة نفسها لدى « بشر بن عمرو بن مرثد » متوعدا « عمرو بن كلثوم » وصاحبيه قائلا : ـ

قل لابن كلثوم الساعى بذمَّته أبشر بحرب تغصُّ الشيخَ بالريق
وصاحبيه فلا ينعم صباحهما إذا فرَّت الحربُ عن أنيابها الرُّوق(٣)

أما لبيد بن ربيعة فقد جعل الهوادج للنساء بمنزلة الكنس للوحوش على سبيل الاستعارة بجامع الاستكنان والاستقرار المصاحبين للهيبة التى تحيط بكل فى أثناء الاختفاء ، فيقول : ـ

شاقتك ظُعْنُ الحىِّ حين تحمَّلوا فتكنسوا قُطُناً تصِرُّ خيامُها(٤)

---

(١) شرح ديوان الهذليين حـ ٢ ٢٢٩

(٢) المفضليات قصيدة ٧٤ ٢٨٢
(يقدر : يقضى ـ الطوائف : النواحى)

(٣) المفضليات قصيدة ٧٠ ص ٢٧٤ (وفرّت كشفت والروق الطويلة)

(٤) المعلقات السبع ط بيروت ٩٥ القطن مفردها قطن بمعنى جماعة والصرير صوت الباب والرجل وغير ذلك و تكنس دخول الكناس والاستكنان به

ومن نباتات الطبيعة الحية راح « عنترة بن شداد العبسي » يستعير إخلاء رطب الحشيش لإخلاء الرقاب ، وفي ذلك ما يدل على كثرة القتلى والإبادة السريعة ، يقول .

ورماحنا تكِفُ النجيع صدورها وسيوفنا تَخلَى الرقاب فتختلي(١)

ويقول عمرو بن كلثوم في معلقته :

نُطاعن ما تراخى الناسُ عنا ونضرب بالسيوف إذا غُشينا
بسُمرٍ من قنا الخطيّ لُدْنٍ ذوابلَ أو ببيضٍ يختلينا
كأن جماجم الأبطال فيها وُسوقٌ بالأماعِزِ يرتمينا
نشقُّ بها رؤس القوم شقاً ونختلبُ الرقابَ فتختلينا (٢)

وراح أمرؤ القيس ، يصف أسنان محبوبته مستعيرا لها النبات في تفرق أوضاعه ، فيقول : ـ

وثغر أغر شتيت النبات لذيذ المذاقة عذب القبل (٣)

وكذلك فعل « المرقش الأكبر » حيث يقول :

وربّ أسيلة الخدين بكرٍ منعّمةٍ لها فرعٌ وجيد
وذو أشرٍ شتيتُ النبتِ عذبٌ نقيُّ اللونِ براقٌ برود

(١) ديوان (علقمة وطرفة وعنترة) ط بيروت ص ٨٧
(٢) المعلقات ط بيروت ص ١٢٥
والاختلاء قطع الخلا وهو رطب الحشيش واستعارها لقطع الرقاب
(٣) ديوان امرىء القيس (ط ٣ دار المعارف) ٢٩٨

لهوتُ بهـــا زمانا من شبابى وزارتها النجائبُ والقصيد(١)

و « ربيعة بن مقروم » يصف ثغر محبوبته ولكن بصورة مغايرة ، وفيها الأسنان نبت مخيّف بالماء الحلو ماء الأسنان إذا صفت ورقت ، فيقول :-

قامت تريكَ غداةَ البينِ مُنسدِلا تخالُه فوقَ متنيها العَنا قيدَا

وباردا طيباً عــذْباً مقبلهُ مُخيّفاً نبتُه بالظَلْم مشهُوداً(٢)

ويستعير امرؤ القيس الفرع لشعر محبوبته بجامع الطول والانسدال ، فيقول :-

لها العينُ والجيد من ظبية وفرعٌ على متنها مُنسدل (٣)

ويكرر الصورة نفسها مضيفاً إليها رائحة المسك قائلا :-

لـــه تقتلى المشهور والشاعرَ الذى يُفلّق هامات الرجـــالِ بلا وَجل

كحلتِ له بسحر عينيكِ مُقلةً وأسبلت فرعاًفاق مسكاإذا انْسَبل(٤)

ومن الاستعارات مما يشير إلى حضارة مكتسبة قول « علقمة بن عبدة » فى وصف الظعن :

---

(١) مفضليات الضبى قصيدة ٤٧ ص ٢٢٤ - والاشر بضمتين وبضم ففتح تحزز فى الأسنان ويكون فى الأحداث ، وشتيت النبت أى متفرق الثنايا .

(٢) مفضليات الضبى قصيدة ٤٣ص ٢١٣ - « وباردا » عنى به ثغرها،وكلما برد الثغر كان أطيب لريحه - والمخيف مثل المخلل أى ذ. خيف بالظلم ، والظلم بفتح الظاء ماء الأسنان، اذا صفت الأسنان ورقت كان لها ظلم ، ومشهود : كأن طعمه طعم الشهد وهذا المشتق لم يذكر فى المعاجم .

(٣) ديوان امرىء القيس (ط دار المعارف) ص ٢٩٧

(٤) السابق ص ٤٦٧

يحملن أترجة نضخ العبير بها كأن تطيابها فى الأنف مشموم(١)

والأترجة فاكهة طيبة الرائحة شبه بها المرأة على سبيل الاستعارة بجامع طيب الرائحة فى كل .

و « بشر بن أبى خازم » يستعير الأقحوان للثغر - وهو نبت له نور أبيض - بجامع البياض والتهلل ، فيقول : -

يفلّجْن الشّفاة عن أقحُوانٍ جلاه غِبَّ سارية قِطَار (٢)

وهو من جملة ما جاء به أبو هلال (٣) من الأمثلة على أجود ما قيل فى الثغر من شعر المتقدمين وقال المرتضى فى أماليه : « قال الأصمعى ما وصف أحد الثغر إلا احتاج إلى قول بشر ابن أبى خازم » وذكر البيت (٤) .

و « المرار بن منقذ » يستعير لفم صاحبته صورة الأقحوان طيب الرائحة أبيض اللون ، بالإضافة إلى تصور شعرها أفنانا أى أغصانا بجامع الكثافة والالتفاف والانسدال فيقول :

تهلك المدراةُ فى أفنانه فإذا ما أرسلته ينعفر

وإذا تضحكُ أبدى ضحكُها اقحواناً قيّدته ذا أشر (٥)

---

(١) المفضليات قصيدة ١٢٠ ص ٣٩٧

(٢) السابق قصيدة ٩٨ ص ٣٢٩

(٣) أبو هلال العسكرى ديوان المعانى ط القاهرة ١٣٥٢هـ / ١ / ٢٢٨ .

جلاه : كشفه - السارية السحابة تأتى ليلا - والقطار جمع قطر ، وهو المطر

(٤) السيد المرتضى الأمالى ط ١٩٥٤ / ١ / ٥١١

(٥) مفضليات الضبى قصيدة ١٦ ص ٩٠

ومن مظاهر الطبيعة الساكنة راح الشاعر الجاهلي يستعير السهم ، سهم الصيد للحظ العينين لتأثيرهما في القلوب وجرحها إياها بمـــا يدل على الدقة في تصوير خلجات النفس بوساطة هـــذه الاستعارة ، يقول « النابغة » في زوجة النعمان ابن المنذر :

حان الرحيل ُولم تودع « مهـْدَدا » والصبحُ والإمساءُ منها موعدِي
في إثرِ غانيةٍ رمتْكَ بسهمِهـَـــا فأصابَ قلبكَ غير أنْ لم تُقْصدِ
غُنيت بذلك ، إذْ هم لك جيرةٌ منهـــا بعطف رسالةٍ وتوُدد
ولقـــد أصابت قلبه من حُبّهـا عن ظهرِ مِرْنان ، بسهمٍ مُصْـردِ (١)

ويبدو جمال الاستعارة في تناسي التشبيه وذلك عندما ذكر الرنين وهـو من ملائمات المشبه به .

« وامرؤ القيس » يقول في صاحبته :

وما ذرَفت عينـاك إلا لتضربي بسهميك في أعشارِ قلبٍ مُقتَّلِ (٢)

وكما استعار السهم للحظ العينين ، استعار الجمر للحلي على نحر صاحبته بجامع التوقد والتوهج ، يقول :

---

(١) ديوان النابغة الذبياني ط بيروت ص ٣٨ وفي طبعـــة دار المعارف ص ٩٠ قصيدة ١٣ يروى في البيت الأخير (ولقد أصابت فؤاده من حبها) بدلا عما هو مثبت . والمرنان مفعال من الرنين وهو صوت القوس عند الرمي ومصرد نافذ ، وصرد السهم أى نفذ .

(٢) ديوان امرىء القيس (ط ٣ دار المعارف) ص١٣ والمعلقات ص٢٦ وذرف الدمع يذرف ذريفا وذرفانا وتذرافا إذا سال ،والمقتل المذلل غاية التذليل وأعشار قطع .

كأنَّ على لبَّاتها جمرَ مُصْطَلٍ أصابَ غضىً جزلاً وكُفَّ بأجذالِ(١)

وخص الغضى بالذات لأن جمره أبقى الجمر .

ولما كان للحبل أهميته عند الجاهلى ، يلازمه فى كل حالاته ، يصله بدابته ، ويحزم به حاجته ، ويصله بالماء فى البئر ، فقد استعاره لصلة الود والحب ، تلك التى تربطه بحبيبته أو صاحبته ، يقول الأعشى « ميمون بن قيس » :

أوصلتَ صرم الحبل مـ ن سلمى لطول جنابِها

ورجعتَ بعد الشيبِ تبغى ودَّها بطلابِها (٢)

ويقول عنترة مشيدا بعلاقته مع من يحب :

وصلتُ حبالى بالذى أنا أهلُهُ من ودِّها وأنا رخىُّ المطولِ (٣)

ويقول « متمم بن نويره » معاتبا خليلته معتزا بوده :

صرمت زنيبةُ حبلَ من لا يقطعُ حبلَ الخليلِ وللأمانةِ تفجعُ (٤)

ويقول « بشر بن أبى خازم » فى مدح أوس بن حارثة الطائى :

وما أشجاكَ من أطلال هندٍ وقد شطَّتْ لطيَّتها نواها

وقد أضحتْ حبالكما رثاثاً بطاءَ الوصل قد خلقتْ قواها

---

(١) ديوان امرىء القيس ص ٢٩ والجزل الكثير ـ كف مد ـ والأجزال أصول الشجر .

(٢) ديوان الأعشى بتحقيق د . محمد حسين قصيدة ٣٩ الجناب المجانبة والإعراض) .

(٣) ديوان علقمة وطرفة وعنترة (ط بيروت) ص ١٨٧

(٤) اللام فى « للأمانة » للتوكيد أى أنها تفجع أمانة نفسها .

ليالى لا تطيشُ لها سِهامٌ ولا تَرنو لأسهُمِ مَن رَماها(١)

ويقول أبو ذؤيب :

فإن تصرمى حبلى وإن تتبدلى خليلاً واحداً كنّ مُحوَّ قُصارها(٢)

ويقول « لبيد بن ربيعة » :

أو لم تكنْ تدرى نوارُ بأنّنى وصّالُ عقدِ حبائلٍ جذّامُها (٣)

ومن الماء استعير السيل للكثرة والاندفاع من هنا وهناك ، قال « امرؤ القيس » في وصف خيل محاربة :

سالت بهنّ نطاعُ فى رأدِ الضحا والأمعزانِ وسالتْ الأوداءُ

يخرجن من خلل الغبارِ عشية بالدارعين كأنهنّ ظباء (٤)

وقال « عوف بن عطية » بن الخرع التيمى مفتخرا بقومه :

ألم تر أننا مِردى حروبٍ نسيل كأننا دفّاعُ بحرِ (٥)

ويقول « امرؤ القيس » فى وصف فرسه :

مِسَحٌّ إذا ما السابحاتُ على الونَى أثرنَ غباراً بالكديدِ المُركّلِ (٦)

---

(١) ديوان بشر بن أبى خازم بتحقيق الدكتور عزة حسن ط ٢ (دمشق) ص ٢٢٠

(٢) ديوان الهذليين حـ ١ ص ٢٨ .

وقصارها ، مصيرها الذى تصير اليه .

(٣) المعلقات السبع معلقة لبيد ص ١٠٩

(٤) ديوان امرىء القيس قصيدة ٨٧ ص ٢٤٤ .

(٥) مفضليات الضبى قصيدة ٩٥ ص ٣٢٨

(٦) ديوان امرىء القيس ص ٢٠

أى أن فرسه يسح العدو سحا مثل سح المطر أى انصبابه أى أنه يصب الجرى والعدو صبا بعد صب .

ويقول أيضاً :

ففاضت دموع العين منى صبابة على النحر حتى بل دمعى محملى (١)

والصبابة شدة الشوق ، والمحمل حمالة السيف ، ونلاحظ أن امرأ القيس قد أتم صورة فيضان الدمع بأن جعله يبل حمالة السيف .

من ذلك كله نستطيع أن نستنبط خصائص الاستعارة الجاهلية مرتبطة ببيئتها فيما يلى :

أولا: واقعية الصورة الاستعارية ، ووضوحها واعتمادها على عالم الحواس

ولعل أبرز هذه الواقعية أن الاستعارة استمدت مادتها من الحياة كما قلنا فصورت البيئة أصدق تصوير ، وهو تصوير واضح جلى لا خفاء فيه ، بسيط لاغلو فيه ، بعيد عن المبالغة والتعقيد . ولاشك أن البساطة والوضوح أثران من آثار البيئة وصفاء الذهن واعتدال المزاج وهما يدلان على عقلية هادئة لا اضطراب فيها ولاقلق ، ولاغموض ولاتفلسف ، أن هذا التعلق بالواقع جعل وجه المشابهة بين طرفيها صورة منعكسة عن هذا الواقع يترك لها من الدلالة وقوة الأداء عن النفس ما لاسبيل إلى التعبير عنه بسواها من أساليب التعبير ، وهذا النحو من التعبير هو ما أطلق عليه القدماء « إصابة التشبيه » .

استمدت الاستعارة كما رأينا فى الشواهد السابقة من عالم الحيوان ، ومن

---

(١) السابق ص ٩

ومعلقات الزوزنى ص ١٠

الحياة الإنسانية ومن البيئة الطبيعية ، ولعل المنبع الأول من أغزر المنابع التى اعتمد عليها الشعراء الجاهليون فى استعاراتهم ، فقد استغلوا حيوان الصحراء ووحشها وطيرها مادة لهذه الاستعارات . ولقد ظفرت الناقة بالنصيب الأوفى بوصفها عنصرا مهما من عناصر حياتهم كما أوضحنا .

ومهما يكن من ظهور الحضارة ووضوح أثــرها فى استعارات قليلة إلا أن الطابع العام الذى صبغ الاستعارة الجاهلية هو الطابع البدوى الذى بقى أثره فى التعابير اللغوية الحقيقية ، وهذا الطابع البدوى تمثله بجلاء تلك القوالب الاستعارية من الناقة والجبل والوحش والظباء والصخور والرحى والحبل وغير ذلك ، ومن هنا فالخيال الاستعارى خيال منتزع من حياتهم ، فيه كثير من الجمال والصدق ، وفيه كثير من الاتزان والواقعية ، إنه صورة تمس أصول فن الجاهليين وتفصح عن تكوينهم النفسى وميولهم وتقديسهم الطبيعة وحبهم لمجتمعهم وارتباطهم به ، إنها صور استعارية تعبر عن كل ما يشغل الشاعر فى حياته المضطربة القلقة أو الساكنة الهادئة .

ويلاحظ أن الشاعر الجاهلى استغل فى صورة الاستعارية من ظواهر الطبيعة ما يتصل بالشدة والرهبة أو القوة ، فاستعار مــن النار والرحى ، والوحش والكأس المرة ولم يستعر كثيرا من المظاهر الطبيعية التى فيها رقة ولطف وهدوء كالصباح والشروق والأصيل ، ومن ثم يغلب على الظن أن معظم صوره الاستعارية فى مغزاها ومصادرها ، توحى بالكفاح والألم والقسوة والعنف أكثر مما تمثل الاستقرار والراحة واللين والهدوء .

وعلى ذلك نستطيع أن نقول ، لقد أصبحت الاستعارة الجاهلية ، لاتصالها الوثيق بهذا الواقع المحسوس مرتبطة ارتباطا قويا بخصائص البيئة الناحية

والاقليمية ، معنا أن هذه الخائص وجهت حياة هؤلاء الناس وطريقتهم فيها ، فقد وجهت صورهم الاستعارية أيضا بوصفها جزءا من شخصيتهم العربية .

هذا وإذا كانت الاستعارة الجاهلية محدودة بحدود عالم الحواس فما أكبر دقتها فى رؤية هذا العالم وما أعظم حدتها فى الانفعال به ، والاستجابة لنبضه الدافق والاهتزاز بحركته الزاخرة والاندماج الوجدانى التام مع قواه العظيمة ، وما أقوى قدرتها على أن تنقل إلينا هذا كله نقلا فنيا تام الصحة الفنية ، نقلا يشحذ فينا جميع إحساساتنا من بصر وسمع وشم ولمس فيزيدنا إرهافا وعمقا وغنى ، وينفذ من خلالها إلى صميم كياننا الانسانى . ولنذهب إلى عبد القاهر الجرجانى حيث يقول فى قيمة العلم المستفاد من طريق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع إنه « يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام » ، « ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية ، فهو إذن أمس بها رحما وأقدم لها صحبة »(١).

ذلك الذى دعا بعض النقاد الانجليزى إلى الاعتقاد أن آفة الفن الحديث هى أنه قد ضعفت صلته باحساسات الجسد فى إسرافه فى التجريد والتحليق والتوهم والانعزال العقلانى أو الترفع الجالى فهم يدعون إلى أن يعود الفن إلى الانفعال القوى بإحساسات الجسد والاحتفال بها واحترامها وتقديرها ، فهناك من التعريفات المشهورة فى النقد الغربى مايفهم منه ذلك ، ولنذكر قول « ملتن » « إن الشكل الشعرى هو شىء بسيط مثير للحواس ومثير للعاطفة » ، وقول « وردزورث » . إن الشعر هو « الحقيقة تحملها العاطفة حية إلى القلب ، وهو روح المعرفة الواسعة الدقيقة ، وهو « الفيضان التلقائى للإحساسات القوية » ،

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٨ - ١٠٢

ولارنولد هاوزر أيضا قولته المشهورة : « إن الشعر هو نقد للحياة » (١) .

وليس هناك شعر تصح عليه هـذه التعريفات ، ولا أصلح لأن يسمى نقدا للحياة بالمعنى الدقيق الذى عناه أرنولد من الشعر الجاهلى بما احتواه مـن فـن التصوير المحسوس بوساطة استعاراته الخصبة .

إننا نستطيع القول بأن الفن الاستعارى الجاهلى تميز فى ذلك المجتمع تعبيرا وتصويرا وتشكيلا وتمثيلا ، وحقق نوعيته الخاصة بوصفه صورة مـن صور الوعى الاجتماعى وشكلا من أشكال الثقافة ودرجة عليا لإدراك الواقع جماليا .

لذلك فإن البعد الفنى للغة من اللغات هو ثمرة الخبرة الخاصة لأصحاب هذه اللغة ، ومن هنا فإن أدب كل جماعة لنقل كل مجتمع إنما يعكس بشكل خاص علاقة الجماعة بعالمها الطبيعى والاجتماعى بما تتضمنه هذه العلاقة من تجربة روحية وعمل اجتماعى ومثل أخلاقى أعلى .

وجدير بالذكر أن الاستعارة الجاهلية اعتمدت أكثر ما اعتمدت على حاسة البصر وهى فى مقدمة الحواس المقدرة للجمال والتى تدركه وتنقله إلى النفس ، يقول « جويو » :

إن الإحساسات التى يصح نعتها بالجمال على أتم وجه هى الإحساسات البصرية حتى لقد عرف ديكارت الجمال بقوله (٢) ، وأظن أن هذا الكلام ليس بعيدا عن قول عبد القاهر :

والمشاهدة إذا كانت مستفادة مـن العيان ومتصرفة حيث تتصرف العينان

---

(١) د. محمد النويهى ثقافة الناقد الأدبى ط ٢ بيروت ١٩٦٩ ص ٣٩٥

(٢) جويو انظر مسائل فلسفة الفن ص ٩٧ .

تحرك النفس وتمكن المعنى من القلب (١) .

فالعين هى حاسة النور ، وحاجة الإنسان إلى النور راجعة إلى حاجته إلى الحياة إذ تتعلق به بعض العناصر التى تمد الجسم بالحياة وبالنشاط والحركة والمتعة والسرور وحاسة البصر تجتمع فيها مجموعة من المشاعر الأخرى ، فإن اللذة التى نستشعرها حين شروق الشمس ليست بصرية فحسب ، بل إننا بكياننا كله نحيى الشعاع الأول من أشعة النهار ، ونضيف إلى ذلك أن إحساسات البصر إحساسات تمثيلية ، فهى تستمد عمقا جديدا من المعانى الكثيرة التى ارتبطت بها حتى أصبحت مركزا تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا ، إنها الحياة كلها مركزة فيها ، فالذكرى عند من وهب حاسة البصر سلسلة من اللوحات أغنى من الصور والألوان وقد تماسكت هذه الصور فأصبحت كل صورة تستدعى الصورة الأخرى وهكذا .

ثم أن أبرز سمة للصورة البصرية الجاهلية فى الاستعارة هى الحركة ، فكل شىء فى الاستعارة يكاد يظهر متحركا .

ثانيا : التكرار والمحافظة :

هذا ولقد ترتب على الخاصية السابقة أن تكررت وشاعت القوالب والأساليب الاستعارية المأثورة المعادة فى شعرهم والتى تتصل بمواد معينة تصاغ منها الاستعارة وأن هذا التكرار ليس منشؤه فقرهم الفنى ، بل منشؤه فقر الطبيعة نفسها ، إننا لانستطيع أن نطالب الجاهلى بأن يقول أكثر مما قال إذا تذكرنا فقر الطبيعة الصحراوية وتشابهها وقلة التنوع فى مظاهرها وألوانها ونباتها ، المهم

(١) أسرار البلاغة ص ١٠٨ .

أنه حقق كثيرا من هذه الاستعارات تحقيقا يبهرنا بدقة تتبعه لمختلف عناصر الطبيعة الجامدة والحية .

إن هذا التكرار إن عد من مظاهر الجمود فهو فى الوقت نفسه دليل على أن هذا الشعر قد بلغ حدا كبيرا من النضج والاستقرار كما أنه دليل أيضا على عراقة هذا الشعر وإيغاله فى القدم بما يسمح برسوخ تقاليد معينة له يصبح لها مع مرور الزمن سلطان قاهر يبلغ حد الجمود ، إنها ظاهرة معروفة مألوفة فى كثير من من الآداب قديمها وحديثها على درجات تختلف باختلاف الظروف والأحوال وذلك أن من المسلم به أن قدرا كبيرا من أعمالنا يصدر عفويا من فيض مارسخ فى نفوسنا من معان وكلمات (١) .

وبوجه عام لزمت المحافظة القصيدة العربية واستعملها الشاعر الجاهلى حقيقة ومجازا ، يأخذ اللاحق عن سابقيه كما تؤخذ الفريضة المحتومة ، وأن هذا لدليل على تمكن هذه الخصلة من النفس العربية ، « ولقد أكسبت هذه الحلة الاستعارة واللغة فى صورتها وفى جوهرها قوة داخلية خاصة وحركة ذاتية جعلتها تساير الحياة وتجارى الطبيعة دون أن تتحول هذه المجاراة إلى عملية اندثار للأوضاع القديمة فيموت وضع ليقوم وضع ، وتذهب صورة لتحل محلها أخرى » (٢) ، ومن هنا أصبحت الاستعارة وسيلة من وسائل التعبير الانفعالى للنفس الجاهلية ومن هنا أيضاً عدت المثل للعبارة الفنية الجاهلية ، وفيها أودع الشعراء الجاهليون كل أمجادهم النفسية والعقلية مما سنبحثه فيما بعد .

(١) انظر أساليب الصناعة فى شعر الخمر والأسفار ط بيروت ١٩٧٢ ص ٥٢ - ٥٣ .

(٢) نجيب البهبيتى : تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى ط القاهرة ١٩٦١ ص ٧٥

وليس هناك شك فى أن هذا التكرار غير بعيد عن طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية ـ إذا أردنا مزيدا من الأسباب ـ فلقد دعت هذه الحياة إلى ذلك لأنها قائمة على وحدة القبيلة ، والوحـــدة هى أساس ذلك المجتمع والقبيلة هى الصورة الوحيدة من صور الاجتماع التى تستطيع حياة البداوة أن تحققها . ثم إن أفراد القبيلة يتساوون فى النصيب الذى يصيبه كل من الثروة ، لايوجد بينهم تفارق ذو شأن ، ومصدر الحصول على الرزق واحد لديهم فتتشابه أعمالهم وتتحد وتتشابه بالتالى شخصياتهم فلا يوجد بينها شديد تنوع مما يؤثر بدوره فيما ينتجون من تراث أدبى تنطبع فيه أخيلتهم ومظاهر تفكيرهم.وعلى ذلك يحق لنا أن نقول هذا التكرار دليل قوى على أن الشعر الجاهلى تراث جماعى ، ولم يكن تراثا فردياً، إلا أننا لانستطيع القول بأن التفاوت غير موجود ولـكن لـكل استعمال ارتباط بتجربته الخاصة ، يقول الدكتور « مصطفى ناصف » :

لدينا التكرار الذى لايشجع عليه أحد ، وربما يختلف كثيرا على إدراكه ولـكن وراء هذه الدائرة الضيقة دوائر كثيرة يهمنا الوقوف عندها ، والملاحظة العامة أنه لا يمكن أن يكون لشاعر أو فنان معنى مستقل تماما عن كل شىء آخر ، لذلك قد تتخذ صلة الشاعر بأسلافه دليلا على نبوغه ، هناك ما يصح تسميته باسم الإحساس التاريخى ، أن هذا الإحساس التاريخى لازم لاستمرار كيان الشاعر كما أنه يجعل التقاليد بمعنى ما جزءا مما نسميه الأصالة ، إن الأثر الجديد يتفق مع الماضى ولو أنه فردى ، وأن الموقف الفردى الجديد لايمحق الموقف السابق يعنى أن ما نسميه خلقا قد يمكن النظر إليه من زاوية أخرى على أنه كشف (١).

والحقيقة أننا إذا طبقنا هذا الكلام على ما نراه من شاهد عليه مـــن صور

---

(١) انظر « نظرية المعنى فى النقد العربى » ٨٢ وما بعدها .

الاستعارة الجاهلية مما سبق عرضه لوجدنا أن لكل شاعر طريقته الخاصة التى لا تناقض الماضى بما يمكن أن نسميه باللاشعور الجمعى للاستعارة الجاهلية، فمع اتحاد المادة يوجد الاختلاف فى طريقة تشكيلها وصياغتها من جديد بين شاعر وآخر .

وبمعنى آخر كثيرا ما استعمل الجاهلى المصدر الواحد فى تصوير شىء واحد أكثر من مرة ولكنه كان يحاول أن يحور فى الصورة كأنما يريد أن يجعلها نوعاً آخر أو صورة جديدة خاصة به، فمثلا يقول « المرار بن منقذ » فى وصف ناقته :

راضها الرائض ثم استعفيت لقرى الهم إذا ما يحتضر (١)

فقد تصور الهم ضيفا يقبل عليه، فلا مفر من أن يقريه، وما قراه إلا ناقته حتى إذا نزل به واحتضره ركبها وتحرك بها فتهزل عندئذ، لأن ذلك الهم نفسه هو الذى يجعله يتحرك بها، وهى استعارة غاية فى اللطف والندرة لاتدرك إلا بعد تفكير وتدبر .

وها هو قرى الهم أيضا يأخذ شكلا جديدا وطريقا خاصيا عندما يتناوله « الحذلول بن كعب العنبرى » فيقول :

وأقرى الهموم الطارقات حزامة إذا كثرت للطارقات الوساوس (٢)

وليس جمال الاستعارة هنا فى مجرد أنه يقرى الهموم، ولكن فيما ارتبط بالاستعارة من معنى البيت كله، فهو يريد أن يقول :

---

(١) مفضليات الضبى قصيدة ١٦ ص ٨٦
(واستعفيت تركت لم تركب حتى تعفو أى يكثر لحمها) .
(٢) شرح ديوان الحماسة جـ ٢ ص ٦٩٩

ألست أفرى طوارق الهم وعوائق البث حزما وجلدا ونفاذا فى الوقت الذى ازدحمت فيه الوساوس على القلوب واعتلجت نيات الصدور فارتبكت الآراء وذهب من الرجال الغناء . .

فقد أراد بما هو واضح إثبات حزمه وصبره . وقدرته على الملاينة والمصانعة والثبات أمام الخطوب ، كل ذلك بوساطة هذه الاستعارة .

ثم نرى الهم يأخذ شكلا وصورة مغايرة تماما لما سبق أن رأيناه فى استعارتى هذين الشاعرين ، فالنابغة يقول :

وصدر أراح الليل عازب همه   تضاعف فيه الحزن من كل جانب (١)

فقد جعل الشاعر صدره مألفا للهموم ، وجعل تلك الهموم كالنعم العازبة بالنهار عنه ، والرائحة مع الليل إليه كما ترد أو تريح الرعاة السائمة بالليل إلى أماكنها ، وما هذا إلا تصوير دقيق لخلجات النفس ، إن الشاعر يستجمع فى سبيل ذلك كل قواه الوجدانية والعقلية معا لتبدو الصورة على هذا الوجه من الدقة والعمق وقوة التأثير والطرافة ؛ لم يتطرق ذهن أحد إليها ؛ تدعونا إلى طول تفكير وتأمل لفهمها وتصورها ، لأنها نبتت من ذهن الشاعر بعد تفكير طويل وتأمل وتدبر مما جعلها خاصة به ، ومما حدا « بالمرزبانى » فى « موشحه » إلى القول فى تعليقه الموجز عليها بأن النابغة « أول من وصف الهموم متزايدة بالليل وتبعه الناس ، والشعراء على هذا المعنى متفقون ولم يشذ عنهم إلا أحذقهم شعرا . (٢)

---

(١) ديوان النابغة الذبيانى ط بيروت ١٩٦٣ ص ٩ وطبعة دار المعارف ص ٤١ .

(٢) الموشح ص ١٣١

لقد اعتمد الشاعر الجاهلي فى ذلك على إدراكه الذوقى لكل المفارقات التى تكون فى الاستخدام اللغوى للكلمات ، وقد منحته ثروته اللغوية وإلمامه الواسع باللغة إلمام إحساس وذوق القدرة على الوعى بما تحمله الاستعارة من ظلال مختلفة بالقياس إلى السياق الذى وردت فيه ، فمضمون الاستعارة عنده يقل أو يكثر أو ينكمش بحسب علاقتها بالموكب الذى تسير فيه مع ماتقدمها وماتلاها من ألفاظ .

ولعل هذا يفسر لنا قيمة الاستعارة فى الأدب الجاهلى ، فقيمتها إنما تكمن فيما نجده من فروق فى استخدامها رغم اتحاد المادة التى صنعت منها أصلا ، وهذا هو المنهج الذى تلتقى فيه فلسفة الفن بفلسفة اللغة « والذى يرى أن التباين فى الصياغة لايوجد إلا إذا وجد التباين فى الإحساس » (١) .

لذلك يقول ت . س اليوت الناقد الحديث :

« إنه من الهام للشاعر أن يعرف أكثر شيء ممكن من اللغة والسبب الرئيسى فى هذا أنه يؤمن بأن كل تطور حيوى فى اللغة إنما هو تطور فى الشعور كذلك ، وإن الألفاظ والفكر لاينفصلان ، والشاعر لايستطيع أن يوحى إلى غيره بأنه قد غرق فى حومة أشد الأشياء البدائية والمنسية وأن فكره وعواطفه عادت إلى الأصل ورجعت بمعنى للحياة أعمق إلا بإطلاق الإمكانات السحرية الكامنة فى الكلمات (٢) .

ولقد أكد « أرنولد هاوزر » هذه الحقيقة وفقا لما رآه فى طبيعة الفن ، عندما رأيناه يقول :

---

(١) قضايا النقد الأدبى والبلاغة ص ٢٦٩

(٢) انظر ت س. اليوت الشاعر الناقد ١٨٠، ١٨١

« ووفقا لطبيعة الفن بوصفه لغة فإنه يستعيض عن الأشياء بالرموز وحيث إن عدد الرموز يقل دائما عن عدد الأشياء فلا سبيل أمام الفن لتحاشى التنميط والأخذ بالمواضعات إلى حد ما ، فإن أكثر الفنون تلقائية وصدقا لا يستخدم رمزا واحدا بعينه لكل انطباع أو فكرة ، بل يستعين بما يشبه المعجم الذى لا يضم فى الغالب غير تعبير واحد للدلالة على عدة مدركات مختلفة (١) .

إن هذا الفارق فى الاستخدام الاستعارى يدعونا بدون شك إلى كيفية فهم الشعر وتذوقه لأنه فارق فى الانفعال ودرجته ، وفارق فى الرؤية الشعرية ومداها وفى طبيعة الإحساس والذوق تقول الناقدة « اليزابيث درو » فى فهم الشعر وتقديره :

إن الشعر يشيع الحياة فى الإنسان أن كما يقول «ييتس»:إنه دم وخيال وفكر يدفق معاً ، ويقول أيضاً : « إنه يدفعنا لنلمس العالم فنتذوقه ونسمعه ونراه ويعلمنا كيف ننصرف عن كل ما هو من نتائج العقل وحده ، بل عن كل شىء وليس نافورة تنفجر فى كل آمال الجسم وذكرياته وأحاسيسه . إن اللغة نفسها وسيط حسى وهى تخلق جسما جديداً مادياً لوعى الشاعر ، ولكن بالإضافة الى ذلك فإن عالم الحواس وعالم الفكر الداخلى والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر ، ففى ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين » (٢)

وما نحسب أن هناك صوراً وشعراً تنطبق عليه كل كلمة ماقالته (اليزابيث) وما اقتبسته من كلام « ييتس » أكثر مما ينطبق على الشعر الجاهلى واستعاراته ،

---

(١) انظر فلسفة تاريخ الفن ٣٩٢

(٢) اليزابيث درو الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة الدكتور ابراهيم الشوش بيروت ١٩٦١ ص ٣٩

فلنتذكر أن الاستعارات فى هذا الشعر كما قلنا اقتصرت على الحواس وما تدركه من مدركات، وما تمارسه من متع وآلام، فإنه بتصويره الفنى لها قد ارتقى بها إلى درجات فوق مجرد الممارسة الحسية الواقعية الغليظة لأنه نقلها إلى مجال الممارسة الفنية وهـــذا هو أثر الفن فى زيادة وعينا بحياتنا وتجاربنا وفى الترقى بانفعالاتنا الحسية نفسها إذ ينقلها من مجال الواقع العادى الى مجال الانفعال الفنى المتعاطف.

ذلك أن الذى نشهده فى الشعر ليس الشاعر وهو يعانى التجربة الواقعية، بل الشاعر وهو يتذكرها بذاكرته التى تعيد إحياءها ويتخير عناصرها المهمة ويعيد ترتيبها بخياله الفنى وينظر إليها من خلال مزاجه الخاص ويمزجها بعاطفته القوية فيضيف إليها من مزاجه وعاطفته عناصر تزيدها تكاملا وانسجاما وتجلى أهميتها الحقة ومغزاها الكامل له ولاخوانه فى البشرية ثم يصوغها، فى ألفاظ مركزة مكثفة قوية الشحن والتداعى» (١).

إن الشاعر الجاهلى لا يزال بهذا كله يقبل على حقائق الكون والوجود إقبال فنان، ويؤدى هذه الحقائق والتجارب أداء فنان يحييها أمامنا شاخصة من خلال استعاراته ويخلدها وينفخ فيها من عاطفته ويلونها برؤيته فيعدينا بعدوى انفعاله ووجدانه.

فالذى نجده فى الشعر الجاهلى من صور استعارية ليست نتاج تجارب الحياة الخام نفسها وليست حقائق المادة فيه مسجلة تسجيلا آليا مقتصراً على المحاكاة بل كما تصورها الفنان وانفعل بها وتذكرها، تصوراً وانفعالا وتذكراً يزيدها حدة وعمقا وغنى ويزيدنا بها وعيا وإدراكا وتأثراً.

---

(١) د. محمد النويهى: ثقافة الناقد الأدبى ط ٢ ط بيروت ص ٢٩٨

ومهما يكن من إيماننا بأن الشعر الأرقى يتجاوز عالم الحس ويستشف العالم اللامنظور ، فلنتذكر أن الشعر لا ينجح فى شىء من هذا ، بل هو لا يتحقق أصلا إلا إذا نجح فى تقييد هذا العالم اللا مادى فى أشكال محدودة نسمعها بآذاننا فى التركيب اللفظى ، ونبصرها بمخيلتنا البصرية لأن الفن مهما يكن من روحانية نظرته قائم كله على نقل غير المحسوس إلى عالم المحسوس ، والفن كله قائم على الخصوصيات لا العموميات ، وعلى التفاصيل المجسمة ، يجسمها الفنان فى مادته المختارة حتى نراها بعيوننا أو نسمعها بآذاننا أو نلمسها بأيدينا يجسمها من كلمات اللغة فى الشعر والألوان والمساحات فى الرسم ، وأحجام الحجارة أو المعدن وأشكالها فى النحت وأصوات الآلات فى الموسيقى وإيقاعات الصوت البشرى وأنغامه فى الغناء وحركات الجسم فى الرقص (١).

معنى ذلك أن للواقع حقيقته الموضوعية ، ولهذه الحقيقة وقع فى نفوس أصحابه وصدى فى ذواتهم الإنسانية بحيث تنعكس صورة الواقع الموضوعى على الذات ولكن لهذه الذات رؤاها ومواقعها فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا .

ونخلص من هذا كله إلى الخاصية الثالثة ، وهى اعتماد الاستعارة الجاهلية على التشخيص والتجسيد (٢)، فقد تصور الجاهليون الحياة فى كثير من الجوامد أى أنهم لم يعرضوا علينا استعارتهم الحسية هذه جامدة بحيث تنشر الملل فى

---

(١) انظر ثقافة الناقد الأدبى ط ٢ بيروت ١٩٦٩ ص ٢٩٦.

(٢) سبق أن تحدثنا عن وجود هذه الظاهرة لدى الجاهليين فى استعاراتهم صدد حديثنا عن الاستعارة الجاهلية فى عمود الشعر فى الباب السابق وقد جاء هنا دور التفصيل فى هذا المجال .

نفوسنا ، فقد أشاعوا فيها الحركة وبثوا فيها كثيرا من الحيوية بما أضافوا اليها من سمات التشخيص والتجسيد ، وما من شك فى أن هذه الحركة وهذه الحيوية مشتقة أيضا من حياتهم التى لم تكن تعرف الاستقرار أو الثبات ، فهم دائما راحلون وراء الغيث ومساقط الكلأ ، ومن ثم كانوا إذا وصفوا أو عبروا عن أى معنى وصفوه أو عبروا عنه متحركا ليس واقفا جامدا ، لذلك كانت الحركة والتجسيد أساس استعاراتهم ، إنها الحركة المستمدة أساسا من حياتهم المتنقلة ، وهذه الحركة فى حياتهم تعنى عدم الثبات والاستقرار كما قلنا وبالتالى تعنى عدم الوقوف عند شىء وإطالة النظر فيه فى غالب الأحيان ، من هنا كانت معانيهم سريعة أو على الأقل كانت هذه الحركة من أهم البواعث على سرعتها .

وربما جاز لنا أن نربط بين حياة التنقل وعدم الاستقرار ، وطبيعة تلك الحياة القائمة على الترحال الدائم والتجوال المستديم ، والتى جعلت الشاعر يمكث فى المنطقة مادامت عميمة الخصب ، حتى إذا أجدبت الأرض ، ونضبت عيون مائها وشعر الجاهلى بأن هذا يهدده ويهدد رواحله وأنعامه رحل الى حيث يتوفر الخصب ويكثر الكلأ ، وتنتشر العيون ، أقول ربما جاز لنا أن نربط بين هذه الحياة وقلة الاستعارة وهى لاشك مرتبطة بالمعانى فكما نرى الشاعر لا يكاد يقف عند معنى من المعانى التى تساوره حتى يتجاوزه إلى معنى آخر يخطر بذهنه كذلك لانراه يصبغ شعره كثيرا بالاستعارة ، بل غلب عليه فن التشبيه لما يتفق وسرعة هذا التنقل . إنها السرعة الفنية ، أن صح القول وعلى حد تعبير الدكتور « يوسف خليف » صدد حديثه عن الصنعة الفنية عند الشعراء الصعاليك ، فالقلة فى هذا الفن إذن راجعة الى العامل البيئى .

وجدير بالذكر إن ظاهرة التشخيص ليست جديدة تماما عند هؤلاء الشعراء بل هى قديمة قدم الفن ، فلقد حاول بعض القدماء إبراز حركة الصورة عـــن

طريقها فارتبط ذلك عندهم بمقياس الصدق فى التعبير عن التجربة ، يقول « أرسطو » :ـ

« وعلى الشاعر أن يسعى ليتمثل فى نفسه قدر المستطاع مواقف أشخاصه وحركاتهم فأقدر الشعراء أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم لما بينهم وبين الناس من مشابه ، والحق أن أقدر الناس تعبيرا عن الشقاء فى نفسه ، وأقدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه ، ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذوى العواطف الجياشة ؛ فالأولون أكثر تهيئا للتكيف مع أحوال أشخاصهم والآخرون أشد استسلاما للنوبات الجنونية الشعرية » (١).

وفى تعريف القدماء الاستعارة رأوها نقلا للعبارة من موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره وهذا النقل للعبارة يشتمل ـ غالبا ـ على العنصر الحسى القائم علـى التشخيص لإبراز المعانى ، « فالتشخيص لون من التفكير الحسى يضفيه الشاعر على لوحته التصويرية ليزيد من وضوحها وجمالها ،فالمحسوسات والحسيات فى ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك ، والشاعر ـ كالرسام ـيستخدم هذه الأدوات لكنها لا تؤدى وظيفتها على الوجه الأكمل والصحيح إلا بتوجيه من الشاعر ، وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولا وأخيرا » (٢) .

والإنسان مشخص رغم أنفه كما يقول « العقاد » ، فهو إذا تمثل قوة مجردة أو محسة وهبها زيه وبسط عليها زواله ونحلها أعماله (٣) .

---

(١) أرسطو فن الشعر ص ٤٨

(٢) التفسير النفسى للأدب ص ١٠٨

(٣) الفصول ص ٤٩

وفى الأدب بعامة وفى الشعر الجاهلى بخاصة تزداد الاستعارة أعتمادا على ملكة التشخيص وتزداد إلحاح الشعراء عـــلى التعقيد فى المعانى نتيجة إكثارهم من المقابلة بين الظواهر الخارجية والحالات الداخلية التى تعترى النفس البشرية، وعلى ذلك نستطيع القول بأن الاستعارة لديهم مكنية أكثر منها تصريحة.

لقد حاول الشاعر الجاهلى بذلك التمعن فى الأشياء والتعمق فى الأفكار، وأخذ يستعين على توصيل معانيه بتجسيدها، وتتساءل أخيرا .

ما الدوافع والأسباب التى ألجأته الى هذا التشخيص ؟

وهل التشخيص مقياس جودة ؟

وإلى أى مـــدى استطاع الشاعر الجاهلى توصيل معانيه وتجاربه بوساطة التشخيص وكيف جاءت الاستعارة عنده أداة فعالة فى هذا التوصيل ؟

وللاجابة عن السؤال الأول نقول :لعل الذى ألجأه إلى هذا انفعاله بالطبيعة وبالبيئة، هذا الانفعال يرثه الإنسان عن أجداده،والذى لاشك فيه أن الانسان ليس محتاجا لكى ينفعل بالطبيعة إلى أن يرث هذا الانفعال عن السابقين والأصح أن الإنسان المعاصر ينفعل بالطبيعة ومشاهدها تماما كما كان ينفعل بها هؤلاء الأجداد ولكن بدرجة أقل، وليس من الممكن أن يقال إن الإنسان قد ورث هذا الانفعال عن القدماء إلا إذا أمكن أن يقال إنه قد ورث الرؤية بالعينين والسمع بالأذنين مثلا عن أجداده، فالإنسان يرى ويسمع وينفعل كما كان هؤلاء يرون ويسمعون وينفعلون وإن كان هناك فروق فهى فى درجة هذا الانفعال وشدته لا فى نوعيته أو مصدره :

وللاجابة عن التساؤل الثانى نقول : لاشك فى أن التشخيص مقياس جودة فبوساطته يستطيع الشاعر أن يتعمق بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التى

ترد علينا وروداً طبيعيا لاشبه فيه لصنعة أو أناقـــة ثم ان اتجاهاتنا النفسية ومشاعرنا وطرائق تفكيرنا فى الأشياء غير الحية إنما تصاغ وتنمو من خـــلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع .

ويوجه عام يرتبط مقياس الجودة فى التصوير الشعرى عندما تصبح الصور ليست قائمة كلها فى حكم العقل ولكنها موجودة فى روح الأشياء ذاتها وهنا تصبح الصور الشعرية وسيلة شعورية مهمة للتعبير ، أما حين تعجز الصورة فى تحقيق مثل هذا الهدف الفنى فإنها تصير عندئذ متعة فى ذاتها مزخرفة مزركشة ، لكنها لاتضيف جديدا للمعنى فى القصيدة بل قد تضعف تلك المعانى ، فالصور الكلامية التى يستخدمها الشاعر إن أجيد استخدامها فهى أداة مفيدة فى أيديهم فبفضلها تشخص المعانى المجردة وتصب فى صور مرئية محسوسة وبذلك تكتسب قوة ونصوعا (١) .

إنها ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا أو من دقة الشعور حينا آخر فالشعور الواسع هو الذى يستوعب كل ما فى الأرضين والسموات من الأجسام والمعانى فإذا هى حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل هامسة ولامسة فيستبعد جدا الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة وهى هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة (٢)

معنى ذلك أن التشخيص ملكة لدى الشاعر تفرغ طاقاتها فى حقل تجاربه الشعورية الحادة وانفعالاته العميقة التى يستطيع من خلالها أن يتجاوز ذاته

---

(١) فن الأدب ط القاهرة ص ٧٩

(٢) ابن الرومى حياته من شعره ص ٣٠٣

ليسقطها على الأشياء المحسوسة فى عالم الواقع الخارجى فيشخصها أو يجسمها ويتفاعل معها، إن التشخيص عملية نفسية صرفة تجعلنا فى العمل الأدبى كأننا نمارس حياة حسية تتمثلها فى الألفاظ وفى إشعاعاتها ودلالاتها الرمزية (١)

معنى ذلك أن الربط بين الشعور وملكة التشخيص أمر لابد منه لأن التجربة التى يمر بها الشاعر هى ما يحاول تصويره عن طريق هذه الأداة الفنية التى تزيد الصورة وضوحا كما قلنا إن لم تكن أساسا ضروريا للأداء .

وإذا كان الأمر فى التشخيص والتجسيد هكذا فلنذهب إلى إجابة السؤال الثالث الذى سبق أن طرحناه منذ قليل وهو-إلى أى مدى استطاع الشاعر الجاهلى توصيل معانيه وتجاربه عن طريق هذا الفن من خلال استعاراته ، وكيف جاءت استعاراته هذه أداة فعالة فى هذا التوصيل ؟

ذلك ما يمكن أن نتناوله من خلال حديثنا فى الفصل الثانى معتمدين على الشواهد الموضحة بإذن الله تعالى .

---

(١) الأسس الجمالية ص ٢٠٦

الفصل الثانى

الاستعارة الجاهلية والشاعر

انتهينا فى الفصل السابق إلى أن الاستعارة الجاهلية نبتت من بيئتها واتصلت بما حولها من ماديات هذه البيئة ومحسوساتها ، فصور الشاعر الجاهلى ما هى إلا نتاج عصره وبيئته فهو يفكر فى حدود كل معطيات العصر والبيئه ، ويتصرف فى إطار تلاحم أصيل بين الذات والموضوع وفى تلقائيه تسلم بوجـود مبدأ الوحدة بين المادة والصورة أو القالب والموضوع « وهـذا هو الكمال الطبيعى الذى يرى الحقيقة الكاملة ويعطيها أقصى غايته من السعة والانفساح ، فالأديب دائما يقصد إلى قوى الطبيعة ويستبصر الواقع بصوره » (١) .

« فالانفعال أو الإحساس مع الشعور وهامش الشعور يؤدى بالضرورة عن طريق العمل الفنى إلى خلـق الدافع النزوعى حيث يرى المتلقى فى نفسه ميلا له أو انصرافا عنه فتتم من هذا الدائرة ، ويصبح كل هذا قوام العاطفة أو الحياة الوجدانية التى يبدعها الفن ، ويمكن اجتزاؤها بتسميتها العاطفة الفنية فقط ، لكن هذه العاطفة تظل إحساسا دون شكل بغض النظر عن انبثاقها على أجنحة الكلمات والصور من ذهن الأديب ، فهى ليست أفكارا موضوعية وهى ليست تقريرا واضحا وإنما هى غامضة ومحاولة كشفها من خـلال المعانى والخيالات يميتها تماما أو يمتص حيويتها ومن هنا يخطىء كل ناقد يعن له أن

---

(١) الدكتور أحمد كمال زكى النقد الأدبى الحديث (أصوله واتجاهاته) ص ١٧٥

يقوم عاطفته من خلال صوره حتى وإن كانت استعارة أو كناية لأن من السهولة أن يبتكر الخيال أو يؤلف لكن من الصعوبة أن يودع عاطفة (١) .

وبدون الوظيفة الذاتية للصورة تظل عاطفة الشاعر كامنـــة بداخله لأنها لا تجد الشكل الذى يعبر عنها ويبرزها إلى الوجود من خلال الكلمة والقصيدة وهنا تبعد المسألة كل البعد عن أن تكون شكلا علميا مقننا أو تقريراً واضحا ، بل ينتابها قدر من الغموض يضفيه عليها الخيال ، مما يجعل من الصعب استخلاص عاطفة من خلال صوره إلا بإدراك ما يحيط بها أصلا قبل عملية الخلق الشعرى لأن الخيال ليس عاجزاً عن أن يؤلف ويبتكر ما يشاء من الصور، ولكنه أعجز ما يكون عن أن يخلق عاطفـة أو تجربة شعورية كما قلنا، والتجارب الإنسانية سخيةوخصبة، والتعبير عنها أمر ممكن ويزداد هذا التعبير روعة وجمالا ولكنه يزداد صعوبة وتعقيداً ، ويبقى للشاعر مكانته بقدر ما يمكن أن يخضع المعانى لتجاربه الخاصة .

فالمعانى إنما يثيرها فكرة الحياة والموت ومنظر الفجر والغروب والبسمة والخيل والصهباء حين تتقد فى الكأس ... إلى آخر هذه الأشياء التى لا تتغير فى أى عصر من العصور ، لكن الذى يظن أن تداول الشعراء لهـذه المعانى لا يدع مجالا للتجديد فى الشعر إنما يعمى عن الحقائق ، لأن كل شاعر يمكنه أن يعرض هذه المعانى عرضا جديدا فى صورة جديدة تلائم عصره الذى يعيش فيه (٢) .

فالشعر يعبر ـ فى حقيقته ـ عن اللحظات التى تملؤها الطاقة الشعورية لدى الشاعر ، ولا يفرض الموضوع ذاته على هـــذه الطاقة أو يتحكم فيها ، إذ إن

(١) السابق ص ٤٩٥

(٢) انظر مشكلة السرقات فى النقد العربى ص ٢٤٥

درجة الانفعال الشعورى بهذا الموضوع تعد أساساً فى تجربته الشعورية، ذلك أن هذا الانفعال إذا كان حافلا بالطاقة الحافزة على التعبير ، يصل الشاعر بالكون من حوله وبالحياة الإنسانية الشاملة والممتدة فى اتساعها الزمانى والمكانى فمثل هذا الشاعر قد يصدق فى التعبير عن نفسه ، ثم ينفذ منها إلى الإحساس الشامل بالحياة والنظرة الواسعة للكون ، وعندئذ يكون الحكم له أو عليه بأنه شاعر عظيم أو دون ذلك .

ومن هنا تصبح قصيدة الشاعر صورة لقطاع من حياته النفسية والعقلية وهى ترتبط فى جوهرها بهذا الشاعر على وجه خاص وعندئذ تتضامن القصيدة لتعبر عن حالة وجدانية استقصاها الشاعر أو استقصى معانيها ، ورتب بعضها على بعض ترتيبا لا سبيل إلى التبديل فيه أو التغيير إلا أن ينقص كيانها نقصا ، فالتجربة الشعرية كل وجدانى متماسك متناسق تتبادل أجزاؤه التعاون فى التعبير عنه ، فلكل جزء دلالته وهى دلالة ترتبط بالكل ارتباطا عضويا، دلالة لا تقصد لذاتها ، وإنما ليتم بها وبدلالات أخرى تصور حالة أحسها الشاعر ، بل عاشها معيشة عميقة حتى استبانت له بجميع دقائقها وتفاريعها ، فالشاعر والمعانى والألفاظ والإيقاعات الموسيقية تتولد فى نفسه وتنبثق فيها وحده نغمها من فاتحة التجربة إلى خاتمتها فى توازن دقيق وسياق محكم (١) .

وهذه نفسها نظرة نقادنا القدماء الذين رأو أن الأشعار لاتخلو من أن يتقصى فيها أشياء هى قائمة فى النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن فى الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله وفهمه ، فيثار بذلك ما كان دفيناً ويبرز به ما كان مكنوناً فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من

---

(١) انظر للدكتور شوقى ضيف : النقد الأدبى ١٤٥

وجدانه بعد العناء في نشدانه أو تودع حكمـــة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها وما أتت بـــه التجارب منها ، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالا مطابقة ، تصاب حقائقها ،ويلطف في تقريب البعيد منها فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوباً ، ويبعد المألوف المأنوس بـــه حتى يصير وحشياً غريبا ، فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مجه وثقل عليه وعيه ، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فقـــرب منه بعيداً أو بعد منه قريباً ، أو جـــلل لطيفاً أو لطف جليلا أصغى إليه ودعاه ، واستحسنه السامع واجتباه»(١) .

وهذه النظرة لاتنكر أن الأديب يصبغ أثره بروحه على أن تكون هذا الروح وسيطاً شفافاً لخيوط الحياة الإنسانية ، لعل الشاعر يوصل إلينا من خـــلالها تجارب ومعاني إنسانية ، فالنموذج الأدبي لا يكون نموذجا خالداً إلا إذا احتوى على المعاني الإنسانية وأحسسنا أنه لا يزيد في ملكاتنا وثروتنا النفسية والعقلية وأنه يصدر حقاً عن منبع الحياة العميق فينا فيؤكد وجودنا وصلتنا بالكون وعلاقاته وضروراته .

والنشاط الروحي في الشعر ذلك الذي تحدثه الاستعارة وغيرها من صوره أمر لا ينكر إذ إنه يجعل الإنسان ينسى تماماً ساعتئذ أن له جسداً ، إنه نوع من الاختلال الذي يحـــدث في توازن الجسد والعقل ، ولهذا السبب فإن الشاعر يحتاج إلى ضرورة تكييف مشـــاعره الذاتية مع العالم

---

(١) عيار الشعر ص ١٢١

الطبيعى الخارجى (١) .

والشعر فى أدق معانيه نشاط إنسانى يخلع عليه الشاعر من عواطفه وإحساساته ووعيه وآماله وآلامه ومخاوفه مما يكسبه عنصر الذاتية فيحاول من خلال صوره أن يرضى نفسه كما يرضى الآخرين ومن هنا كان المضمون فى الشعر يتصل بنفس الشاعر اتصالا وثيقاً ، ومن ثم وجب أن يكون صورة صحيحة لها ، وأن يكون الشعر دائماً ابن تجربة ذاتية أصيلة ونابعاً من قلب الشاعر وعمق عاطفته .

من هنا فكل شعر جيد يعد فيضا تلقائيا لشاعر قوية ذاتية فمها اختلف الموضوع يبقى للشاعر أنه إنسان ذو حس مرهف وعواطفه خاصة تكيفها أفكاره ليخرج التجربة التى تتمتع بالعمق الإنسانى فيبزغ منها الشعر ومن هنا فإن تفصيلات الصورة الاستعارية قد تزيد أو تنقص حسب ما تقتضيه معالم التجربة بعناصرها الذاتية من هذه الزيادة أو ذلك النقصان .

بل إن هذه الفكر قد تكون أساساً لاحتياج الشاعر بشكل ضرورى وملح إلى الصور الفنية وأولها وأولاها الاستعارة ، إذ إن التعبير المباشر ليس تعبيراً شعرياً ، وحياة الألفاظ الطويلة وماتبلور فيها من مأثور أدبى وتاريخى وأسطورى يكسبها تلك المقدرة الرمزية الايحائية والغموض والتعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز ، والتناقض بين مصور الرموز لا يعنى فسادها بل على العكس ربما أكسبها قوة ، ذلك لأن الحالة الشعرية ليست منعزلة أو

---

(١) Stephen Spender : The making of a Poem P47

والاستعارة على وجه الخصوص لمالها من قيمة فحصناها فى فصل سابق .

منفردة بلون واحد من الإحساس) (١) .

فالتجربة فيها من العنصر الخيال ما يتضمنه العمل الفنى لتصير تجربة كلية شاملة بحيث يمتلك المتلقى من القدرة ما يساعده على فهمها فالفهم على الدوام مهمة معقدة وله جملة مراحل، وكل مرحلة كاملة فى ذاتها ، وان كان كل منها يؤدى إلى المرحلة التالية لهـا ، والمتذوق المتصف بالجدية والذكاء قادر على النفاذ فى هذا الشيء المركب بالقدر الكافى - لو تميز العمل الفنى بجودته للحصول على شيء له قيمته (٢)

وبعد فهل استطاعت الاستعارة الجاهلية أن تحقق هذه المقولة التى قدمناها ،أو بمعنى آخر هل الاستعارة الجاهلية نتاج حقيقى لذات الشاعر الجاهلى كما كانت نتاجاً طبيعيا لبيئته ؟ أو بمعنى ثالث ، هل تمكنت من التعبير عن تجربة الشاعر الجاهلى بحيث أصبحت أداة فعالة فى توصيل معانيه وعواطفه ؟ ذلك ما يمكن الاجابة عنه من خلال تحليلنا لنماذج شعرية كان للاستعارة الجاهلية فيها دور أساسى لا ينكر أثره .

يقول امرؤ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... علـى بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى ... بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيا لك من ليل كأن نجومه ... بكل مغار الفتل شدت بيذبل

---

(١) الأسس الجمالية ٣٥٢ / ٣٥٣
(٢) كولنجود : مبادىء الفن ٣٨٦

كأن الثريا علقت في مصامها بأمراس كتان إلى صم جندل (١)

هذه الصورة التى رسمها الشاعر لليل ليست بجرد صورة حرفية أمينة له ؛ لكنها لليل الشاعر الطويل المليء بالهموم ، إن ضخامة الهموم التى يعانيها الشاعر هى التى حولت الليل فجعلته كموج البحر ، ومن خلال صورة الجمل الذى تمطى بصلبه وأردف أعجازه وناء بكلكله ـ وقد استعير لليل ـ نحس بثقل الهموم على نفس الشاعر وكيف أنها انتشرت وامتدت فى كل زاوية من زوايا نفســه فى اطمئنان وهدوء وكأنها وجدت هناك مكانها المريح ، وبمعنى آخر : ـ

الشاعر يعرض علينا لوحته التصويرية الرامزة ، فيستخدم خياله الشعرى فى تحليل الأشياء والتأليف بينها وتوحيدها ، والتسامى بها ليخرج بخلق جديد فليل الشاعر ليل شديد السواد متراكم الظلمة ، كموج البحر فى تتابعه اللانهائى إن تلك الأمواج فى تتابعها هذا هى التى أعطت امرأ القيس هذا الإحساس العميق بطول الليل ، إننا لا نحس معه هذا فحسب ، بل نشعر أيضا أن تلك الهموم تتكالب عليه الواحدة تلو الأخرى بحيث لا يستطيع أن يبعدها عن فكره وقلبه .

وإذا كان البحر عنصراً من العناصر التى ركب بها امرؤ القيس صورته التشبيهية هذه بحيث كان رمزا لقوة مسيطرة مخيفة لأنه ليس من مرئياته ، فهناك صورة أخرى رامزة ، يستعيرها الشاعر لليل ، فالليل فى مضيه إلى ما لا نهاية كتلك الناقة الضخمة وقد همت بالقيام وهى فى حركتها تلك إنما ترتكز على

---

(١) ديوان امرىء القيس ص ١٨ .

رجليها الأماميتين وصدرها وتنهض برجليها الخلفيتين وعجزها ، فثقلها كله على هذا الصدر ، وهو ثقل نحسه حين يتقدم الليل فيزيد ثقل الهموم التي تتغلغل في أعماق نفسه ، وكأن هذا الثقل واقع على صدره مما دفعه إلى الاستصراخ بالليل كي ينجلي وبالهموم كي تنزاح ، ولكنه يدرك أنه استصراخ اليائس الذي يعلم أن هموم الليل لن يمحوها الصباح ، فهو مهموم في كليهما ورغم ذلك فمازال متشبثا بالإصباح وما يمكن أن يحمله اليه من أمل ، وينتقل الشاعر نقلة أخرى لقد أدرك أن الليل لن ينتهي فأحس وكأن نجومه قد ربطت بحبال شديدة في هذا الجبل وهي صورة تعطينا مدى الضيق الذي يشعر به من طول الليل وكأن تلك النجوم باقية أبداً .

لقد نجح الشاعر في أن يجعل نفسه عنصراً من عناصر الصورة ، بل هو البعد الرئيسي فيها، تحمل في كل جزء من جزئياتها مشاعره وأحاسيسه ، كما كان دقيقاً في مراعاة صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية .

إن قوة الشاعر قد تجلت في إطار هذا الخيال الاستعاري ، في تجسيمه أفكاره التجريدية وخواطره النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية ، بحيث استطاع أن يربط بين الطبيعة وحالته النفسية ، وبمعنى آخر : ـ

إن أفكاره وهمومه جاثمة على صدره جثوم ذلك البعير ، وهي لا تكاد تنتهي ، الشاعر يربط بين عناصر الصورة جميعاً ، فالليل والحيوان والهموم شيء واحد ، فالهموم طويلة طول الليل ، والليل جاثم على صدره جثوم ذلك البعير (المستعار) وطول الليل وثقله المحسوس هنا ، يعطينا بعداً ثالثاً وهو معاناة شاعرنا من وطأة الهموم المتكالبة عليه .

الليل هنا رمز وكذا الناقة رمز آخر . كلاهما يعبر عن الخوف والحزن وبقدر ما يتخذهما الشاعر وسيلة لإبراز هذا الشعور بقدر ما يطالعنا من خلال استخدامها باحساساته تجاهها ، ومن هنا فالشاعر لا يلتقط صوره وهو بعيد عنها وإنما تراه داخل أطرها ، فهو كما قلنا عنصر من عناصرها والمركز الذى تتجمع أجزاء اللوحة حوله ، والمحور الذى يعطى الصورة مدلولها الإيحائى والنفسى مما يجعلنا نحس به وبهمومه وكدره النفسى ، فهو يعطى صورة من نفسه كما يأخذ منها دلالاتها .

الشاعر لم ينجح فى إعطائنا هذا الإحساس بدون عملية التجسيد الحسية التى طالعنا بها فى استعاراته وتشبيهه ، إنه عندما يصنع ذلك فإنما يعى حقاً تجربته فإن كل تجربة خيالية - كما يقول « روبين جورج كولنجود » - تجربة حسية قد رفعت إلى المستوى الخيالى بوساطة فعل الوعى ، أو أن كل تجربة خيالية عبارة عن تجربة حسية بالإضافة إلى الوعى بهذه التجربة (١) .

ويقول كولنجود أيضاً : - « إن هذه المرئيات والمحسوسات تبدو مغمورة فى انفعال تأمل الشاعر لها ، وهذا يعنى أن عالمه هو لغته ، وما يفصح عنه هو إفصاح عنه هو ذاته ، أى أن رؤياه الخيالية هى معرفته بذاته (٢) .

ثم إن العنصرين الحسى والانفعالى ليسا متحدين فحسب ، إن بينهما وحدة تتبع صيغة ذات قوام محدد ، ومن المستطاع تحديد هذه الصيغة بالقول بوجود سبق للاحساس على الانفعال والسبق هنا لا يعنى وجود أولية فى الزمن فلو كان

---

(١) روبين جورج كولنجود: انظر مبادىء الفن ٣٨٠

(٢) المرجع نفسه ص ٣٦٢

هذا صحيحاً لكان معنى هذا وجود تجربتين بدلا من تجربة واحدة ، كما أن هذا السبق ليس عائلا للصلة بين العلة والمعلول لأن الانفعال ليس معلولا للاحساس إنه عنصر متمايز فى التجربة .

ومن النماذج التى نعرضها مرثيه «أبو ذؤيب الهذلى» (خويلد بن خالد)، ولد فى الجاهلية وأدرك الاسلام ، ومرثيته هذه تدور على تجربة فظيعة ، فقد هلك أولاده الخمسة وتعاقب موتهم فى سنة واحدة ، فقال : —

أمِنَ المَنُونِ وريبِها تتوجعُ　　والدهرُ ليس بمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ
قالت أميمةُ ما لجسمِك شاحباً　　منذُ ابتُذِلْتَ، ومثلُ مالك ينفعُ
أم ما لجنبِك لا يلائمُ مضجعاً　　إلا أقضَّ عليك ذاك المضجعُ !
فأجبتُها : أمَّا لجسمى أنّه　　أودَى بَنِىَّ من البلادِ فودّعوا
أودى بَنِىَّ وأعقبونى غُصَّةً　　بعد الرُّقادِ وعَبْرةً لا تُقْلِعُ
سبقوا هَوَىَّ وأعنقوا لهواهمُ　　فتُخُرِّموا، ولكلِّ جنبٍ مصرعُ
فغَبَرْتُ بعدَهُمُ بعيشٍ ناصِبٍ　　وإخالُ إنّى لاحِقٌ مستتبِعُ
ولقد حَرَصْتُ بأن أُدافعَ عنهمُ　　فإذا المنيةُ أقبلتْ لا تُدْفَعُ
وإذا المنيةُ أنشبتْ أظفارَها　　ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ
فالعينُ بعدَهمُ كأنَّ حِداقَها　　سُمِلَتْ بشوكٍ فهى عُورٌ تدمَعُ
حتى كأنّى للحوادثِ مَرْوَةٌ　　بصفا المُشَرَّقِ كلَّ يومٍ تُقْرَعُ
وتجلُّدِى للشامتين أُريهمُ　　أنّى لريبِ الدّهرِ لا أتضعضعُ
والنفس راغبة إذا رغبتها　　وإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تقنعُ (١)

(١) ديوان الهذليين ج ١ ص ٩٣
ومفضليات الضبى قصيدة ١٢٦ ص ٤٢١
هوى هواى فى لغة هذيل — تخرموا = أخذوا واحدا بعد الآخر .

وهذه الأبيات بمضمونها الفكرى والعاطفى وأدائها الفنى تنتمى إلى العصر الجاهلى ، رغم أنها نظمت بعد الهجرة ، نجدها جاهلية ، فى روحها العامة ، وموقفها الفكرى العاطفى من تجارب الحياة وحكم الموت ، وفى موضوعاتها وخيالها التصويرى وثروتها اللفظية وتراكيبها اللغوية، فيما ذهب إليه كثير من النقاد ولقد كان فيها للاستعارة دور لا ينكر أثره بحيث لا نستطيع القول بأنها استخدمت استخداماً خاصاً تتعلق بشىء محدد فى نفس الشاعر ولم يكن استخدامها استخداماً عاماً غير محدد إنها تتصل بنفس الشاعر وروحه ومشكلته ووجدانه ، ترتبط ببقية الصور الحقيقية والخيالية ، كما أنها لا تنفصل عن الاختيار الدقيق لمخارج الحروف مما يسهم فى إبراز المعنى الشعورى .

مات لأبى ذؤيب أولاده الخمسة وتعاقب موتهم فى سنة واحدة مما أثار نفس الشاعر وأقلق مضجعه ، وقف أمام الحقيقة المرة المحزنة ، ووقفت أمامه زوجة تتعجب من شحوب لونه وصفرته ، ولم لا يشحب لونه وتذهب روعته لقد مات من كان يكفيه ضيعته ، وهو لذلك مضجوج المضجع لا يستطيع النوم والراحة ، صار تحت جنبيه مثل قضيض الحجارة ، دموعه لا تنتهى ولا تقلع فلقد مات أبناؤه قبله ، وكان يود لو مات قبلهم ، لا يبقى هكذا يعتصره الحزن ويقتله الأسى بعدهم .

وتغلب المرارة نفس الشاعر عندما يطالعنا بقوله : « ولقد حرصت بأن أدافع عنهم »فهو يتعجب حين يتذكر ما أنفق من جهد فى رعايتهم والحفاظ عليهم فى كل مراحل حياتهم ، يصنع لهم ما يصنع الأب لأبنائه « أطعمهم من جوع » « وآمنهم من خوف » ، وستر أجسادهم من عرى ، وداوى جراحهم ، صنع لهم كل ما يمكن أن يقيهم شرور الزمان ، ولكن هذا الجهد كله يتبدد الآن ويضيع هباء ، فما أعجب هذا الحرص وما أمر نتيجته .

بعد ذلك يعود بإذعان يائس وتسليم مزليقول (وإذا المنية أقبلت لا تدفع) ليربط بين ذلك الصراع النفسى الحزين والضعف المتناهى أمام حقيقة الموت ، تلك الحقيقة التى هى أقوى من كل حرص ورعاية ، وما أقوى أن جسد الشاعر الموت فى صورة مخيفة لا يستطيع أحد تجنبها والوقوف أمامها .

وتزداد صورة المنية عنفا وقوة وتجسيداً عندما يردف ذلك باستعارته فى قوله :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

فقد شبه الموت بطائر جارح أو وحش كاسر أنشب مخالبه فى فريسته بحيث لا تستطيع التخلص منه ، إننا نشعر عند قراءتنا لهذا البيت بقيمة التصوير والتجسيد بالاستعارة إذ تجعلنا قادرين على رؤية الموقف كما أنها تبعث الإثارة الوجدانية والنشاط الانفعالى فينا و ما كان للاستعارة أن تشد انتباهنا بقوة إلى حقيقة الموقف لولا أن بدأ الشاعر ألفاظه الثلاثة المتوالية (أنشبت ، أظفارها ، ألفيت) بحرف الهمزة ممهداً بحرف الهمزة أيضاً فى الكلمة الأولى (إذا) .

والهمزة قد تكون أشد الأصوات العربية جيماً ، لأنها تصدر من أقصى الحلق وهى أقصى الحروف العربية من هذا المخرج ، ونحن مع الدكتور النويهى الذى يقول فإذا قرأنا البيت وأعدنا قراءته وأعطينا الهمزة نصيبها من التحقيق والقطع لوجدنا فى تتاليها هكذا تصويراً جيداً لغرس الطائر الجارح أو الوحش الكاسر لمخالبه الطويلة الحادة فى جسم الفريسة ولوجدنا أيضاً جهداً مضنياً يبذله صاحبها دون جدوى لاستخلاصها من مخالبه القاسية ، إنه إن استخلصها فإنما يستخلصها جثة هامدة .

ثم يصور الشاعر ضياع الجهد المبذول بصورة أخرى هى تعليق التمائم على الطفل الصغير دون أن تحجب هذه التمائم عنه القدر المقدور عندما يحل ، ونتساءل

لماذا يتحدث أبو ذؤيب عن التمائم وأولاده المتوفون كبار، والتميمة كما هو معروف لا تعلق إلا للصغار، وللاجابة نقول مع الدكتور النويهي: إن الآباء والأمهات ينظرون إلى أولادهم على أنهم لا يزالون صبية ضعافاً مهما كبروا، يحتاجون إلى الرعاية والحراسة والإرشاد، إن أبا ذؤيب لا ينظر إلى صورة أولاده وهم كبار وإنما ترجع ذاكرته إلى مراحل طفولتهم، فهو يتصورهم وهم صغار ضعاف عاجزون عن رفع الخطر المهاجم، والطائر الجارح أو الوحش الكاسر لا يطارد إلا فريسة ضعيفة لا تستطيع الدفاع عن نفسها، لذلك نرى صورة التمائم فى الشطر الثانى غير منفصلة عن الصورة المجازية فى الشطر الأول ونحن إذا عدنا إلى قوله: (ولقد حرصت بأن أدافع عنهم) اتضح لنا أن البيتين مرتبطان فى موجة واحدة من الذكرى حملته إلى زمن طفولتهم .

بعد ذلك يعود الشاعر إلى تصوير حاله وحزنه وبؤسه فيلتمس تشبيهاً قوياً عنيفاً عنف الاستعارة السابقة ، ونحن عندما نطالع هذا التشبيه نجده يقف جنباً إلى جنب هذه الاستعارة ليسهما معاً فى بيان مكنونات نفسه المريضة المكلومة ويرتبط ارتباطا وثيقا بالنتيجة التى آل إليها أمر خطبه الجلل ومصيبته الفادحة .

الشاعر يلجأ إلى تشبيه بسيط من طبيعة حياة البادية ، فعينه إذا تغشاها الحزن وجالت فيها سحابة الدمع ، كأن شوكة قد أصابت سوادها ، ولا ينبغى أن تفوتنا صورة الدمع من عين « عوراء » هكذا ـ ما يوحى بمنتهى القسوة والبؤس والألم الذى يعانى منه الشاعر فى حياته .

ويردف شاعرنا هذه الصورة ـ وقد كثرت النكبات عليه وتزاحمت ـ بتشبيه آخر حيث جعل نفسه حجراً فى منطقة المشرق وهو مكان يكثر مرور

الناس به ، وكلما داسوه بأقدامهم أو خبطوه بأيديهم تولد من حجارته شرر وما هذا الشرر سوى الحرقة التى تقدح بقلب أبو ذؤيب كلما قرعه خطب من الخطوب التى توالت عليه وبهذين التشبيهين اللذين أعقبا الاستعارة مرتبطين بها يبلغ أبو ذؤيب كفايته من تصوير سوء حاله والرثاء لنفسه .

وفى النهاية لا مفر للشاعر من أن يتجلد ، فالشامتون له بالمرصاد ، والدهر الذى وقف أمامه عاجزاً فى بداية أبياته لا يستطيع أن يتضعضع أمام أحداثه أبداً ، والشاعر يبدأ فى تخفيف وقع الألم الذى سيطر على كيانه كله بقولته المشهورة :

والنفسُ راغبةٌ إذا رغَّبْتَها ... وإذا تُردُّ إلى قليل تقْنَعُ

ولا يخفى علينا أن هذا الاستسلام مرتبط أصلا بالصورة المجازية السابقة التى طالعنا بها خلال أبياته ، فالمنية إذا حلت بفريستها فليس هناك مفر من الهلاك ، والتمائم حينئذ لا تنفع مطلقاً .

وهكذا رأينا كيف كانت الاستعارة فى هذه الأبيات محوراً أساسياً ارتبط به كل معنى حقيقى وخيالى ، وكل صورة بيانية وغير بيانية وردت معها ، بحيث لم تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، خضعت لمنطق اللاشعور وأصبحت رمزاً له بحيث غدت أبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة ، فبقدر ما هنالك من أسى يعتصر قلب الشاعر بقدر ما هنالك من استسلام كامل ، فما حدث لا مفر منه ، إنه أقوى من أى شىء .

ارتبطت الاستعارة بالموقف كله ونجحت فى إثارة الحس وعبرت عن المعنى فى أدق جزئياته فى الوقت الذى حسمت فيه كل تماد فى الحزن والألم مما لا طائل من ورائه ؛ وبمعنى آخر :

استطاع الشاعر أن يبلغ مكانة عاليةمن التجسيد بوساطة استعارته وبالتالى أسهمت مع جاراتها من الصور الأخرى فى نقل الإحساس نفسه ، فلم تكن عالماً قائما بذاته ، لذلك فإن وظيفة الصور فىالقصيدة هى التمثيل الحسى للتجربة وإن أمثال هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدىوظيفتها كاملة إذا كانت غاية فى ذاتها « بل ينبغى للصورة الواحدة أن تحمل نفس الإحساس الذى تحمله الصورة الأخرى ، وأن تؤدى نفس الوظيفة التى تؤديها وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية فى كيان عضوى واحد »(١) .

من أجل ذلك قال كولردج : ـ

«إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقة للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هى الشىء الذى يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى أوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة ، أو أخيرا حينما يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية». (٢)

معنى ذلك أن مجهود الشاعر فى جمع صوره وفى دقة ملحوظاته يذهب سدى إذا افتقدت صوره النسيج العاطفى العضوى أو على الأقل إذا لم يتحقق فيما بينها التوازن بين الفكر والعاطفة أو مايسميه (اليوت) بالمعادل العاطفى للفكر .

يقول « اليوت » : ـ

« إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان فى الفن هو إيجادمعادل موضوعى أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الأحداث

(١) قضايا النقد الأدبى والبلاغة ص ٢٠٣ - ٢٠٤
(٢) كولردج ص ١٦٨

لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التى لابد وأن تنتهى إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المراد إثارته »(١) .

وإذا لم يتحقق هذا المعادل العاطفى فإن الذى يتبقى لدينا هو حركة مادية صرفة وألفاظ كاذبة وكلمات لاتنبع من الإحساس ومجازات مصطنعة لا تلبث أن تنتهى إلى مبنى مستعار لم يحسن الشاعر تمثيله .

ولقد استطاع الشاعر فيما رأينا أن يربط بين الموضوع وإحساسه ، أو بين الحقيقة الواقعة ووجدانه الذاتى ، فبقدر ما وقع للشاعر من خطوب على قدر ما استطاع الإفصاح عنها ،كان الاستعارة دور كبير فى ذلك ويجانبها الصور الأخرى خيالية كانت أم غير خيالية، ارتبطت جميعا بالموقف العـــام وأصبحت جزءا لايتجزأ من مضمون النسيج الشعورى ومالابس الشاعر من ظروف .

لقد نجح الشاعر بهذا كله فى زيادة وعينا بتجربته وتعمقنا لمغزاها وفى الترقى بهذه التجربة إلى مستوى المشاركة الفنية التى تقوم على التذكر والتخيل والتعاطف، ذلك لامتيازه بالحساسية والتوفر العاطفى وبدقة الملاحظة ، والقدرة على الرؤية الجلية والتذكر الحى لتجربته ، وعلى وضع قالب فنى يحمل فكرته وانفعاله مما يثير نظيرهما فى قارىء شعره .

وإذا ذهبنا إلى أبيات قريط بن أنيف العنبرى التى يقول فيها : ـ

لو كنت من مازنٍ لم تستبحْ أبلى بنو اللقيطة من ذهل بنِ شيبانا
إذا لقام بنصري معشرٌ خشن عند الحفيظةِ إن ذو لوثة لانا
قومٌ إذا الشرُّ أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زرافاتٍ ووحدانا

(١) اليوت ٢٩

لايسألون أخاهم حين يندبهم ... في النائبات على ما قال برهانا
لكن قومي وإن كانوا ذوي عدد ... ليسوا من الشر في شيء وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة ... ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كأن ربك لم يخلق لخشيته ... سواهم من جميع الناس إنسانا
فليت لي بهم قوماً إذا ركبوا ... شدوا الإغارة فرسانا وركبانا (١)

وجدنا الاستعارة في أبيات « قريط بن أنيف العنبري » ترتبط ارتباطا وثيقا بموقف الشاعر وبما يدور في نفسه من صراع بسبب ما يلاقيه من اجتراء عليه ، فبنو اللقيطة يستبيحون إبله ، ويود لو كان من مازن حتى يخشى الناس بأسه ، فهؤلاء لايستطيع أحد أن يعتدى عليهم لأنهم قوم خشن لا يرضون المهانة والذل لايستسلمون للضعف ولا يسمحون للشر أن يقتحم ديارهم مهما كان مانعوه من الشدة والغلبة ، والشر لا يطالعنا معنى فحسب ، بل يجسم الشاعر صورته في هيئة وحش ضار ذي نواجذ — على سبيل الاستعارة — ما إن يكشر عن أنيابه تراهم مسرعين لمواجهته والتصدى له ، والشاعر إذ يقرن السرعة بقوة المواجهة والاستعداد لايترك السرعة معنى مجرداً أيضا ، بل إنه يجسمها أمامنا في استعارته التبعية المتمثلة في الفعل (طاروا) ، وتكتمل هيئة الطيران أيضا عند عندما يقول زرافات (أي جماعات) ومن لم يستطع اللحاق بالجماعات أسرع بمفرده لمواجهة الخطب في غير تردد أو تلكؤ ، إنها استعاره دقيقة مفصلة محكمة تعبر بجانب السابقة لها عن منطق القوة والسرعة ، في مواجهة الأحداث الطارئة التي يمكن أن تلحق أيا من أفراد القبيلة أو أيا ممن ينتسب إليها ويحتمى فيها ويندبها لنصرته .

---

(١) ديوان الحماسة لأبي تمام (مختصر من شرح العلامة التبريزي) جـ ١ ط ٢ صبيح ص ١٣

والشاعر لايقف عند هذا الحد من تأكيد عنصر القوة والسرعة ، بل إنه يردف ذلك بصورة حقيقية تقف جنبا إلى جنب الصورة المجازية عندما يقول (لايسألون أخاهم حين يندبهم . . .) إنهم ليسوا فى حاجة إلى سؤال من استغاث بهم واستصرخهم ، إنه أخوهم ، ولا مجال إذن لأن يقولوا له كيف حدث هذا، ولماذا ؟ إن ذلك منطق الضعاف والمترددين فى نظر الشاعر فشجاعتهم تأبى أن يضيع الوقت فيما لا فائدة من ورائه .

ثم ينتقل بنا الشاعر نقلة مغايرة تماما لما سبق أن أبان عنه حينما نراه يقارن بين هؤلاء المرتبين وقومه الذين لايستطيعون مواجهـــة الخطوب مهما هانت والشاعر لايترك الصورة الخبرية هكذا دون أن يضيف إليها من إحساسه ما يُشعر بالتهكم والحسرة حينما تعـــترض بيته جماته الساخرة (وإن كانوا ذوى عدد)، إنهم يغفرون ظلم من ظلمهم وإساءة من أساء إليهم ، إن سياستهم هذه لاتعجب منطق الشاعر وموقفه ، إن سياسة التسامح اللامحدود سياسة ضعف ولين ، ومن أجل ذلك يبلغ الشاعر أقصى غايات التهكم اللاذع عندمـــا يطالعنا بصورته التشبيهية :

كأن ربكَ لم يخْلق لخشيته سواهمُ من جميع الناسِ انسَانا

وكأنه أراد المقابلة بين من تحدث عنهم فى البداية مشيداً بعظمتهم وقوتهم وشجاعتهم من بنى مازن وبين قومه الذين أفرطوا فى الملاينه والمصانعة مما أضعف مكانتهم وكانت النتيجة أن تمنى انتسابه لغيرهم من الأقوياء .

وهكذا نجح الشاعر فى تصوير موقفين متباينين ، الموقف الأول ، موقف القوة، عبر عنه باستعارتين ارتبطتا بما حولها من صور حقيقية سابقة وتالية ، والموقف الثانى موقف اللين والتهاون فى الحق ، عبر عنه بالتشبيه التهكمى وبالتالى

كشف الشاعر عن حقيقة ما بين المنهجين من مغايرة، كما أبان تبعا لذلك عن موقفه منهما ومدى ما انطبع فى نفسه تجاههما .

وفى النهاية نستطيع أن نقول : إن الشاعر تمكن بصوره هذه أن يتقن العبارة عن تجربته وهى تجربة إنسانية ، صورت مشكلته وما اضطرب فى نفسه وحياته من متاعب، ومسرات وعزاء وأمان ، لذلك سمت أبياته إلى الذروة الفنية العالية ، ولم تبلغ ذلك إلا لكونها تنفيسا صادقا ملتهبا وتصويراً مخلصا وفيا لحياته ونفسيته بكل ما فيها من محاسن ومساوىء وكل ما حددها من حدود مادية وفكرية واجتماعية .

هذه الصلة التى تتحدث عنها فى نظر الدكتور « محمد النويهى » تكاد تعم الأدب الجاهلى كله « وهى التى اكسبت هذا الشعر جماله الفنى الفريد ، ثم هى التى استلزمت لهذا الشعر أن يبطل مضمونه وأداؤه بانقراض أهله » (١) .

وعلى ذلك نقول : إن الاستعارة لم تكن حينئذ مجرد متعة وملهاة ولا محض رفاهية ، بل كانت ضرورة لازمة أشد لزوم لأدبهم ونفسياتهم وما يجول فيها من آلام وآمال ، ولا يخفى علينا اعتماد صور شاعرنا على محسوسات البيئة ، وإن هذا الأساس مهم فى التمثيل الحسى للتجربة التى عاناها ، ولقد استطاعت هذه الصور أن تنصهر جميعا فى بوتقة الفن ، فلم تتناثر فى الأبيات تناثرا يضعفها ولم يلتصق بعضها ببعض التصاقا مفتعلا يعمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعمد إلى تكوين كيان عضوى ملتحم الأجزاء .

---

(١) الدكتور محمد النويهى : الشعر الجاهلى : منهج فى دراسته وتقويمه جـ٢ ص ٨٨٤ / ٨٨٥

وإذا ذهبنا إلى « سويد بن أبي كاهل اليشكري » في قصيدته التي نسوق منها هذه الأبيات والتي يقول فيها :

بسطتْ رابعةُ الحبلَ لنا فوصلنا الحبلَ منها ما اتّسعْ
حرة تجلو شتيتا واضحا كشعاع الشمس في الغيم سطعْ
صقلته بقضيب ناضرٍ من أراكٍ طيّبٍ حتى نصعْ
أبيضَ اللونِ لذيذاً طعمُه طيّبِ الرِّيق إذا الريقُ خدعْ

....

هيّج الشوقَ خيالٌ زائرٌ من حبيبٍ خفرٍ فيه قدعْ
شاحطٍ جازَ إلى أرحُلنا عُصَبَ الغابِ طروقا لم يُرعْ
وكذاك الحبُّ ما أشجعَهُ يركبُ الهولَ ويعصي من وزعْ
فأبيتُ الليلَ ما أرقُدُه وبعينيَّ إذا نجمٌ طلعْ
يسحبُ الليلُ نجوما ظُلّعاً فتواليها بطيئاتُ التبعْ
ويُزجّيها على إبطائها مغرَبُ اللونِ إذا اللونُ انقشعْ
فدعاني حبُّ سلمى بعدما ذهبَ الجِدّةُ مني والرَّيعْ (١)

وجدناه يجعل الاستعارة مفتاح شعره الذي يتحدث فيه عن حبيبته سلمى ، حينما يستعير الحبل لوده وحبه وصلته بها ، ولماذا الحبل دون غيره ؟ لأنه مرفق

---

(١) المفضليات قصيدة رقم ٤٠
الصقل ـ الجلاء ـ ناضر : ناعم والخفر : الحياء
القدع ـ الرد والكف والمراد أنها تكف نفسها عما يشينها
ظلّعا ـ عرجاء ـ لم يرع ـ لم يفزع طروقا ـ المجيء ليلا
الريع بسكون الياء والفتح ضرورة ـ أول الشباب والجده جدة الشباب

حيوى من مرافق البيئة يجلب بوساطته الماء من البئر، هذا الماء الذى يعز وجوده أحيانا فى بيئته الصحراوية القاسية ، ثم إنه أداة اعتقال جمله أو ناقته ، فبه يكون قيدها ، وإن أراد حركتها ألقاه على غاربها ، ولا ننسى أن الحبل يعد لدى الجاهلى مادة من المواد التى يبنى بها منزله ، فبالحبل تربط الخيمة ويستقر هيكلها .

لم يجد الشاعر وسيلة من وسائل التعبير عن قوة الصلة ومتانة الود غير الحبل، إنه الحبل وليس أى حبل ، أى أنه الحب الخاص بها والود المتبادل بينهما ، إنها صورة استعارية حسية تتصدر الأبيات لتعطى انطباعا كاملا عن امتداد وعمق وقوة عاطفة الشاعر ، إن هذا العمق كامن فى قوله (بسطت) فبقدر ما أعطته من حب بادلها إياه بكل ما استطاع ، ولا أظن أن هناك صورة محسوسة غير هذه الصورة يمكنها أن تعطينا انطباعا كاملا عن هذا التبادل العاطفى الذى وصل إلى هذا الحد من البسط ، إنها صورة توحى بالتكرار ، فكلما بسطت رابعة حبها له كلما بادلها هذا الحب بأقصى طاقته ، وبكل ما أوتى من قوة الحب والود والمشاعر ، أى إن هذا البسط يوحى برحابة الحب والود المتبادلين،هذه الرحابة التى تتسع كلما طال الحبل ، إننا لا نشك فى أن هذه الاستعارة ارتبطت بما تلاها من صور تعبر عن الشاعر ومواقفه وحركاته النفسية ، فكل ما تلاها من صور مجازية وغير مجازية ارتبط بمحورها وسار فى فلك قوتها وعمقها ، وامتد امتداد معناها ، لذلك فليس غريبا أن يشخص الشاعر حبه ، ذلك الحب الذى أخذ طريقه إلى سلمى ، يركب فى سبيل الوصـــول إليها كل هول ويجتاز كل مخاطر الطريق . وهو عندما يخـــاطر فالمخاطرة شديدة عنيفه عنف ما فى نفسه من عاطفة نحوها ، أعلنت عنها وعن مواصفاتها استعارته التى تصدرت الأبيات . الشاعر يبيت ليله مفزعا مقضوض المضجع ، وكيف ينام إذن ،وقد أرقه خيال

سلمى الذى زاره ليلا ، لذلك فليله طويل مع طول همومه بسبب بعده عنها وكيف عبر الشاعر عن أرقه هذا ؟ إنه مصر على بيان المدى الذى وصل إليه هذا الأرق ، لذا يطالعنا بالاستعارة تفيد هذه المعاناة ، فالنجوم بطيئات فى سيرها كأنها إنسان أعرج ، يسحبه إنسان آخر . ومن هذا الإنسان ؟ إنه الليل ، ولا يخفى علينا ما فى كلمة يسحب من دلالة تشعرنا بمزيد من البطء فى حركة النجوم العرجاء ، وماذا عن الصبح ؟ إنه هو الآخر يسوق النجوم برفق فكأنه - أى الصبح - لا يريد أن ينكشف ضوؤه وكان الأولى به أن يزيل نجوم ليله سريعا ليحل محلها ضوء الشمس ونورها ، رحمة بالشاعر الذى ينتظر النور لتنزاح عنه الهموم ويسلك طريقه إلى حبيبته .

إن الصبح فى هذه الصورة متآمر مع الليل فكلاهما يحاول أن يزيد من آلام الشاعر تلك الآلام التى آثارها ذلك الخيال الزائر .

إذن فالليل والنجوم ، والصباح عناصر مجسدة فى الصور الاستعارية تزيد من كرب الشاعر وثقل الهموم التى تنتابه بالإضافة إلى أنها تسهم فى إبراز هـــذه الانفعالات ، ومن هنا أضحت الاستعارة كشفا نفسيا ووسيلة من وسائل التعبير عن عمق وجدان الشاعر ، يستخدم فى سبيلها عناصر تجتمع معا فى وعاء الصورة الاستعارية رغم اختلافها فى الواقع .

وجدير بالذكر أن صورة الليل الثقيل الطويل المملوء بالهموم هنا تختلف فى عناصر تكوينها وحركتها عن صـــورة الليل لدى امرىء القيس فى أبياته التى حللناها فى السابق فعلى الرغم من أن المعنى واحد إلا أن لكل شاعر طريقته الخاصة فى صياغة ما انطبع فى مخيلته وجال فى خاطره ، لقد نجـــح الشاعر بالتأكيد فى أن يعبر عن عاطفته الإنسانية الخالدة هذه بأقصى ما يمكن استخدامه من صور شعرية استعارية .

أما الأعشى « ميمون بن قيس » ، فى قصيدة له يمدح فيها إياس بن قبيصة ويخاطب أعداءه أو بعض رعيته عن كان يلى عليهم ، وقد كان مريضا فجرأهم مرضه عليه ، فهو يقول لهم إنه جدير أن ينكل بهم إن أبلّ من مرضه :

حلفت لكم على ما قد نعيتم برأس العين إن نفض السّقاما
ليلتمسنْ بلادكم بجشر يشير بكل بلقعة قتاما

....

يقودُ الموتَ يهديه إياسٌ على جرداء تستوفى الحزاما
تبارى ظلّ مطّرد ممرّ إذا ما هزّ أرعش واستقاما
إذا ما عاجزٌ رثّت قواه رأى وطء الفراش له فناما
كفاه الحرب إذ لقحت إياسٌ فأعلى عن نمارقه فقاما
إذا ما سار نحو بلاد قوم أزارهم المنيّة والحماما
تروحُ جياده مثل السّعالى حوافرهن تهتضم السّلاما
كصدر السيف أخلصه صقالٌ إذا ما هزّ مشهوراً حساماً (١)

الأعشى يمدح « اياسا » ، ويحذر المتردين من عاقبة بطشه ، وصوره الحقيقية مرآة ذلك ولكن بجانبها الصور المجازية الاستعارية تعبر عن الموقف بطريقتها الخاصة التى تعتمد على الخيال الجميل الذى يعطى المعنى قوة ، فالسقام فى البيت

---

(١) ديوان الأعشى قصيدة رقم ٢٩ البلقعة : الأرض القفر - يهديه: يرشده مضطرد - مستقيم - ممر صلب - النمارق : جمع نمرقه بضم النون والراء وهى الوسادة الصغيرة يتكأ عليها . فأعلى عن نمارقه: نزل عنها - تروح : تعود آخر النهار السعالى : الغول (بكسر السين) السلمة : بفتح ثم كسر : الحجارة، وصدر الشىء أعلاه .

الأول مما ينقض فكأنه غبار أو درن يحول بين إياس ونشاطه لإخماد هذه الفتن الموزعة من حوله ، والشاعر يحلف أن إياسا لن يسكت عن هذا التمرد ، وماذا سيصنع إذن ؟ سيقود جيشه لتأديب هؤلاء ، والشاعر لا يترك الجيش بادىء ذى بدء مجرد قوة محاربة ، لا ... إن هذا الجيش هو الموت نفسه (على سبيل الاستعارة التصريحية) ، وليس هذا فحسب، بل إن إياسا سيهديه ويحركه فى إتجاه الأماكن التى يريد الانتقام من أصحابها ، ذلك كله وإياس راكب فرسا جرداء ، يملأ جنبيها العظيمين حزام السرج ، وفى يده رمحه المستقيم (المطرد) الصلب المصقول (الممر) الذى يبارى ظله الفرس التى يركبها ، وفى هذه المباراة (وهى صورة استعارية تجسد الظل وتبعث فيه الحياة) ما يشعرنا بالسرعة الشديدة للفارس وفرسه وأدوات حربه الباطشة ، إنها صورة حركية دقيقة طريفة أسهمت الاستعارة فى بيان دقائقها ووضعها فى دائرة العقل والمخيلة ، وتزداد طرافتها عندما يصور الشاعر اهتزازات وذبذبات هذا الرمح بصورة المرتعش مما يدلنا على استقامته وطوله وحدته ، إنها صورة الفارس القوى المغوار تلك التى تتفق مع مهمته الكبيرة فى قيادة الموت .

بعد ذلك يتحدث الشاعر عن مرض إياس ، قائلا : وفى الوقت الذى تبلى فيه قوة العاجز ويلتذ لين الفراش الناعم ، فالحرب تكفيه لكى يخف عن الوسائد ويقوم لمواجهة غاراتها ، إن الشاعر لا يعبر عن ضعف القوة بعبارة مجردة عن الخيال ، بل إنه يشبه القوة بحبل رثيث على سبيل الاستعارة المكنية وأيضا الحرب هاجت بعد سكون تشبه الناقة اللاقح مما يجسد لنا صورة الحرب الثائرة الكاسرة ، إن الشاعر من خلال هاتين الصورتين حريص على أن يجعل ممدوحه مستمدا قوته - بعد أن رثت - من قوة الحرب بعد أن هاجت وبدأت رحاها تدور، فالحرب بمثابة دواء له مما يجعله ينشط للقاء أعدائه ، وهكذا بدت

الصور الاستعارية عنصرا مهما وجزءا لا ينفصل عن التجربة الشعورية معبرة عنها مؤكدة أطرافها ، كل ذلك فى إطار خيالى جميل .

وفى النهاية تقول :

لقد أضحت الاستعارة الجاهلية قطاعا من نفس الشاعر ، تعزز حاله ، وتنسجم معها ، وتلائمها ، اعتمدت على المحسوسات التى كانت حوله ، ولكنها محسوسات غير صماء ولا بكماء ، إنها محسوسات تتحدث عن وجوده ، وعن انفعاله وتعزز وجدانه ، ولقد كان للتجسيم كما قلنا دور فى ذلك ، إذ ناظر الشعراء الجاهليون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ، فعلوا كما يفعل الرومانتيكيون الآن فهم يرون فى الأشياء أشخاصا تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم .

أصبحت الاستعارة الجاهلية فى هذا الإطار الذاتى رمزا ، والرمز تفاعل بين شيئين أحدهما ظاهر ، والآخر خفى ، أما الظاهر فهو عالم الحس كما رأينا ، وأما الخفى فهو عالم النفس واللاشعور . ويغترف الرمز من منهلين : المنهل الطبيعى ، المتمثل فى البيئة وهو المنهل العذب الذى يصدر منه الرمز ، والمنهل الثقافى : وهو ما فى المجتمع من أساطير وتقاليد اجتماعية وهو قومى فى طبيعته ، فلكل قوم ثقافتهم الموروثة ، والشاعر يغترف من هذا الموروث ماشاء .

وللرمز تبعا لذلك مفهومان ، أولهما : « هو أن ينوب شىء عن آخر أو يوحى بشىء آخر » (١) فإذا تشابه شيئان أحدهما مادى والآخر غير مادى أو كان الأول عضويا محسوسا ، وكان الثانى معنويا عقليا ، فإن المادى يضحى رمزا

---

(١) ويليك ووارين نظرية الأدب ٩٣ ,

للمعنوى » (١) .

والرمز فى هذا المعنى قريب من الاستعارة التصريحية التى يحذف منها المشبه أو الطرف الأول ، يقول بيتى « Beaty » وماتشيت « Matchett » :

« الرمز استعارة ينوب فيها الطرف الثانى عن الطرف الأول » (٢) .

ونعود فنقول : إن التكرار الذى تحدثنا عنه فى الفصل السابق هو الذى يفتح أعيننا على هذا الرمز الخاص أو الصورة التخييلية ، فإذا ما كرر الشاعر صورا معينة أو استعارات بذاتها ، فإن تلك الصور أو الاستعارات تضحى رموزا خاصة به ، ولذلك بات من غير المعقول القول بأن وظيفة الاستعارة فى الشعر الجاهلى هى التزيين والتوضيح فقط ، وإنما الأهم من ذلك أن المشبه والمشبه به إذا كثر ترددهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين.

وعلى سبيل المثال وكما سبق القول ، إن الناقة عدت فى الصور الاستعارية الجاهلية رمزا للإرادة والقوة ، ورمزا للسلوى ، ورمزا للحياة كلها خيرها وشرها مما يجعلنا نؤكد أن العلاقة فى الاستعارة بين المشبه والمشبه به علاقة معنوية ذات هدف ومغزى ، وتبعا للوظيفة الذاتية للصورة الاستعارية تمايزت صنعتها فبمقتضاها أصبح الجاهليون يعبرون فى شعرهم عن وحيهم الفردى وعن ذواتهم ، إنهم محتاجون إلى أنفسهم للتعبير عن الأثر النفسى الناتج من رؤية المشبه قدر ما يحتاجون إلى خبرتهم ومهارتهم ودربتهم على العملية الاستعارية .

---

(١) Prescot The Poetic Mind p 222.

(٢) Beaty and Matchett Poetry from Statement to meaning p. 237

الفصل الثالث

الاستعارة فى النثر الجاهلى

سبق أن تعرضنا للحديث عن الاستعارة التمثيلية (المركبة) (١) صدد بياننا أنواع الاستعارة ، وفى هذا الفصل نتحدث عن الاستعارة التمثيلية الجاهلية فنا مرتبطا بمجتمعه ونفسية قائلة ووسيلة من وسائل التعرف على بعض جوانب صفاته وقيمه وأخلاقه وبيئته .

وجدير بالذكر أن نشأة هذا النوع من المجاز قد اقترنت بالأساطير والحياة الدينية ، والأساطير منبع مهم وأساس للمجاز ،وربما كانت الصورة المجازية عبارة عن أساطير مركزة متطورة ، وكانت الشعوب البدائيه تؤمن بهذه المجازات إيمانها بالأساطير وتعتقد أنها حدثت فعلا ، يقول فى ذلك الدكتور عبد المجيد عابدين: « فقد وصف الساميون آلهتهم بصور رمزية أو طبيعية فخلعوا عليها رموزا تعبر عن مشاعرهم نحوها ، وأكثر البابليون من تصوير الكوكب بالرموز الخطية واللغوية ، ولا تزال آثار ذلك فيما ورثة العرب من كتب الحكمة القديمة ، فصوروا الشمس بصورة امرأة قائمة على عجلة تجرها أربعة أفراس فى يدها اليمنى مرآة ، وفى اليسرى على صدرها مقرعة ، وصوروا زحل بصورة رجل وجهه وجه غراب ورجلاه رجلا جمل قاعد على كرسى وفى يده اليمنى عصا وفى كفه اليسرى حربة ..) (٢)

---

(١) عد لحديثنا عن أنواع الاستعارة

(١) ، (٢) د. عبد المجيد عابدين الأمثال فى النثر العربى القديم ص ١٧

ويقول الدكتور عابدين فى موضع آخر : « إن الناطق القديم كان ينظر إلى الصور المجازيه كما نظر إلى « التمثال » يصطنعها لأغراض دينية وسحرية ، وإذا كنا نعد البلاغة نوعا من السحر على سبيل المجاز ، فقد كان القدماء يرون ذلك حقيقة يؤمنون بها أشد الإيمان ، فالكلمات لم تكن مجرد علامات لا خطر لها بل كان لها قيمة سحرية هى التى تفسر قوة الرقى واللعنات » .

وبوجه عام آثر الساميون استخدام لغة المجاز إلى حد استرعى أنظار جميع الباحثين قديما وحديثا كما قدروا إلى حد كبير برهان الحكمة الذى يتجلى فى التعبير المجازى عن الأفكار العويصة ومن نقاد العرب من لاحظ هذه الظاهرة فى كلام العرب ، فمن ذلك قول أبى هلال : « وأكثر كلام العرب محول على الاستعارة وأجوده أحسنه استعارة » (١) .

ذاعت الأمثال وانتشرت بين عرب الجاهلية ، ولعل من أسباب ذلك فيما أرى ميل العرب إلى القول الذى هو جل غايتهم ونهاية أملهم ، ولما كانت الاستعارة التمثيلية فى قالب موجز بليغ ولفظ محكم رصين يعطينا واسع المعانى فى قليل التركيب سهل بذلك حفظها وخف على اللسان نطقها وامتزجت بسويداء قلوبهم ، ومن الأسباب أيضا أن المثل يوافق مزاجهم العقلى وهو النظر الجزئى الذى لا يحتاج فلسفة ولا بحثا عميقا معقدا وإنما يتطلب تجربة محلية ،ومما يرتبط بهذا من أسباب أن الأمثال كانت ديوانا للحوادث التى قد تكون لهم أو عليهم ، وهم يتسمعون لها ويحفظون كل ما يقال فيها دن تغيير تخليدا لمآثرهم وحفظا لحوادثهم وأيامهم ، وما أيام العرب وما كان فيها من حروب طاحنة عنا ببعيدة فقد ضربوا بها الأمثال إحياء لها وتذكيرا لآلامها ونتائجها ، فقالوا : (أشأم من

---

(١) أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال ١ - ٢٥١

البسوس) ، والبسوس جارة « جساس بن مرة » ولها كانت الناقة التى قتل من جرائها كليب بن وائل فقامت الحرب بين بكر وتغلب أربعين سنة وسببها البسوس فسميت الحرب باسمها (١) .

وكما جمعت تلك الاستعارات التمثيلية حوادث العرب وأيامهم جمعت كذلك صفاتهم المحمودة وأخلاقهم الفاضلة ، فقد ضربوا الأمثال بسمحاء الرجال وأجوادهم لدفع الأبناء إلى كريم الخلال وحضهم على التمسك بجميل الخصال ، فقالوا : « أسخى من حاتم » ، و « أوفى من السموءل » و « أحلم من الأحنف » (٢) .

وبوجه عام صورت الاستعارة التمثيلية حال الأمة التى نبعت منها تصويرا يعم جميع مناحى حياتها من حضارة وعلوم ومعارف وعادات وطبائع مستخدمين فى صياغتها وتمثلها مواد البيئة جامدة كانت أو متحركة ، ميتة أو حية ، فقد ضربوا الأمثال بصفات الحيوان فقالوا : ـ

(أحذر من غراب) ، وذلك أنهم يحكون فى رموزهم أن الغراب قال لابنه يا بنى إذا رميت فتلوص ، أى (تلوّ) ، فقال يا أبت إنى أتلوّص قبل أن أرمى (٣) .

وقالوا : (أبعد من عقاب ملاع) ، وملاع اسم هضبة وقيل اسم الصحراء، وإنما قالوا ذلك لأن عقاب الصحراء أبعد وأسرع من عقاب الجبال (٤) .

---

(١) أمثال الميدانى حـ ١ رقم ٢١٢٨

(٢) أمثال الميدانى حـ ١ رقم ٤٤٣٢ ، ١١٧٩

(٣) السابق حـ ١ رقم ١٢٠٣

(٤) السابق حـ ١ رقم ٥٧٧

وقالوا : «أطيش من فراشة» ، و «أحمق من نعامة» ، و «أصول من جمل» (١) .

وليس أدل على عبارتهم بالاستعارة التمثيلية عن الطبائع من قولهم : (جاء على حاجبه صوفة) ، وفيه تصوير مؤثر وموح بالإضافة إلى أنه تصوير سريع خاطف ، وذلك عندما نستحضر هيئة رجل قد انقلب إلى أهله مغلوبا منهزما على وجهه علامات الانكسار والذلة ، فهو مطرق يحاول أن يخفي وجهه عن الناس ، يتمنى أن يحجب عينيه بصوفة حتى لا يرى أحدا ولا يراه أحد . (٢)

وقولهم : (جاء كخاصي العير) ونحن إذا تمعنا في قراءة هذا المثل فإننا نتمثل شخصا فيه طبيعة الحياء أو لعله صنع جرما شنيعا ، أنكره الناس عليه ، وأنكره هو على نفسه ، فأصابه استحياء شديد ، فهو مشغول بما صنع يود أن يتوارى من الناس فمثله كمثل خاصي العير وهو يطرق رأسه عند الخصاء يتأمل كيف يصنع ، وهذا عمل قبيح عند سواد الناس ويستحي من صنعه القوم (٣) .

كما نراهم يرسمون صورة صادقة للأحمق تنم عن طبعه وخلقه وما يتسم به من صفات الحماقة التي لا تفارقه ولا تزيده معاملة الناس ولا مكابدة الأيام والليالي إلا حماقة وجهلا ، فقالوا : (ثأطة مدت بماء) ، أي حمأة منتنة أصابها الماء فازداد فسادها واشتد نتنها (٤) .

---

(١) أمثال الميداني

(٢) العسكري جمهرة الأمثال ١ - ٢١٠

(٣) أمثال الميداني جـ ١ رقم ٨٦٤

(٤) السابق جـ ١ رقم ٧٧٣

وهذا شخص ساذج مغرور يتيه بفضائل نفسه دون أن يقيسها بفضائل غيره ، فمثله كمثل من يجرى فرسه بالمكان الخالى الذى لا سباق فيه فيسر بما يرى من سرعته دون أن يقرنه بغيره ليتبين نقصه ، فيقال فيه على سبيل الاستعارة : ـ

(كل بجر فى الخلاء يسر) (١) .

وفى المكر والخلابة والمخادعة قالوا : (فتل فى ذروته) (٢) ، وعن خلف الوعد قالوا : (ما وعده إلا برق خلب) (٣) ، وقالوا : (ما وعده إلا وعد عرقوب) وهو رجل من العماليق أتاه أخوه يسأله لاحتياجه فقال : إذا أطلعت هذه النخلة فلك طلعها ، فأتاه للعدة ، فقال : دعها حتى تصير بلحا ، فلما أبلحت، قال دعها حتى تصير رطبا ، فلما أرطبت ، قال : دعها حتى تصير تمرا ، فلما أتمرت عمد إليها عرقوب فجزها ولم يعط أخاه شيئاً ، فصارت مثلا فى الخلف ، قال الأعشى : ـ

وعدت وكان الخلف منك سجية ... مواعيد عرقوب أخاه بيثرب (٤)

ومثله قولهم :(حلوبة تُثمل ولا تصرِّح)، فالحلوبة الناقة التى تحلب لأهل البيت أو للضيف ، وأثملت الناقة إذا كان لبنها أكثر ثمالة من لبن غيرها والثمالة: الرغوة وصرحت إذا كان لبنها صراحا أى خالصا ، يضرب للرجل يكثر الوعيد

(١) جمهرة الأمثال ٢ - ١٢٣

(٢) العقد الفريد جـ ٣ - ٨٩

(٣) السابق جـ٣ - ٩٠

(٤) أمثال الميدانى جـ ٢ - ٢٠٧٠ ، العقد الفريد : جـ ٣ ص ٩٠

والوعد ويقل وفاؤه بها (١) .

وهذا رجل آخر بخيل ماكر يتخذ حال إعساره حجة فى المنع ، فيدعى أنه يمنع لشدة حاجته فى الوقت الذى يمنع فيه حتى فى حالة اليسر ، فمثله كمثل هذه المرأة التى خلقت شاحبة اللون ، مصفرة الوجه ،فإذا نفست زعمت أن صفرتها من النفاس.أو كتلك التى طبعت على الوجوم والعبوس فإذا أتيح لها أن تبكى زعمت للناس أن عبوسها من البكاء ، فيقولون فى ذلك : ـ

(قبل النفاس كنت مصفرة ، وقبل البكاء كان وجهك عابسا) (٢)

وهذه صورة رجل إذا سئل عن شىء عمم جوابه دائما ،لايحدد مايقوله فيقال فيه (أعرض ثوب الملبس) ،فما يقوله من كلام عام واسع عريض يضل فيه المراد كما يضل اللابس فى ثوب فضفاض (٣) .

ولمن يظهر خلاف مايبطن قالوا : (عينك عبرى والفؤاد فى دد) (٤).

ولمن يهجـــر صاحبه قالوا : (ترك الظبي ظله) ، والظل هنا الكناس الذى يستظل به فى شدة الحر فيأتيه الصائد فيثيره فلايعود إليه (٥).

ولمن سبق المتقدم وقد كان متأخرا ، قالوا : (صار الزج قدام السنان)(٦).

---

(١) أمثال الميدانى حـ ١ رقم ١١٢٠ (والرغوة مثلثة الراء)

(٢) العسكرى جمهرة الأمثال حـ ٢ - ١٢٣

(٣) أمثال الميدانى حـ ٢ رقم ٢٤٤٩

(٤) السابق حـ ٢ رقم ٢٥٨٧ والدد والددن والدداء اللعب واللهو

(٥) السابق حـ ١ رقم ٦٠٩

(٦) السابق حـ ١ رقم ٢١٣١

وان يعيب الناس بما فيه ـ على سبيل التهكم ـ قولهم :

(رمتني بدائها وانسلت) (١) .

ولمن يوقع نفسه فى هلكة بسبب حماقته وجهله يقولون : ـ

(حتفها تحمل ضأن بأظلافها)

وأصله أن رجلا وجـــد شاة ، ولم يكن معه مايذبحها به فضربت بأظلافها الأرض فوجد سكينا فذبحها به (٢) .

ومما يتصل بالطبائع والأخـــلاق والنفوس أيضا قولهم : (تجوع الحـرة ولا تأكل بثدييها)، ويضرب هذا المثل لترفع الكريم عن خسيس الكسب ، فالحرة لا تكون ظئرا وإن أذاها الجوع (٣) .

وقولهم فى الذليل يستمين بأذل منه : (مثقل استعان بذقنه ، وأصله البعير يحمل عليه الحمل الثقيل فلا يقدر على النهوض به فيعتمد على الأرض بذقنه (٤) .

وقولهم لمن يؤخر الشىء وقت الحاجة إليه (على سبيل التهكم) : « لاعطر بعد عـــروس » (٥) .

---

(١) السابق حـ ١ رقم ١٥٢١ الأبشيهى: المستطرف فى كل فن مستظرف ص ٢٩ .

(٢) أمثال حـ ١ رقم ١٠٢١ فصل المقال فى شرح كتاب الأمثال ص ٤٥٦

(٣) السابق حـ ١ رقم ٦١٩ فصل المقال فى شرح كتاب الأمثال لأبى عبيد البكرى ٢٨٩ .

(٤) العقد الفريد حـ ٣ ـ ٩٧

(٥) الأبشيهى المستطرف من كل فن مستظرف ٢٩ـ العقد الفريد حـ ٣/ ١١٨

وقولهم للمتكافئين فى الدهاء والمكر : (النبع يقرع بعضه بعضا) (١) .

ومن الواضح الجلى أن مادة هذا الخيال الاستعارى فى هذه الصور مستمدة من الحياة العربية ؛ من الحيوان والنبات ، والحوادث والمشاهد ، ووسائل العيش التى ألفها العرب فى بيئاتهم ، وقد تزداد هذه الملاحظة إذا أضفنا غير ماسبق قولهم:

(بات بليلة أنقد)، فهذا شخص أهمه أمر فقضى ليلة ساهراً يقلب فكره ويدافع هواجسه فهو لا ينام الليل كالقنفد (أنقد) (٢).

وقولهم : (بال حمار فاستبال أحمرة) ، وفى هذه الصورة قوم تعاونوا على أمر بالرغم منهم قد دفعتهم الظروف أو التقاليد إلى المعونة دفعا فكان عملهم كحمار يبول فيستدعى عمله الكريه هذا سائر الأحمرة أن تبول (٣) .

وقولهم : (على هذا دار القمقم) ، وهذه الصورة تستمد خيالها من عقيدة خرافية شعبية هى خرافة القمقم ، وهى حيلة كان يعملها العرافون والكهان إذا سرق شىء جاءوا بقمقم واحتالوا حتى دار ، وإذا دار انتهى الأمر وعرفوا السارق وانكشف السر . (٤)

وقولهم فى الرجل مهين القدر ، صغير الشأن ، يتطاول على آخر عظيم شريف يجتهد فى أن يؤثر فيه فلا يقد عليه ، فهو يشبه (عثيثة تقرم جلدا أملسا) ، أى عثة صغيرة حقيرة تأكل جلدا ناعما ، فلا تؤثر فيه كثيرا ، ولاتنال منه

---

(١) أمثال الميدانى حـ٢ رقم ٤٢١٣

(٢) السابق حـ ١ رقم ٤٧١ (أنقد ـ القنفد،معرفة لاتدخله الألف واللام)

(٣) أمثال للميدانى : حـ ١ برقم ٤٧٦

(٤) جمهرة الأمثال ٢ - ٦٨ ، ٦٩

إلا القليل(١) .

وهذا رجل يعيش (بين حاذف وقاذف) ، فهو قلق منحوس الطالع ، شاء أن يصيبه الدهر بشتى الكوارث ، فهو لاينصرف من مكروه إلا إلى مثله (٢) .

ونسمع قولهم : (دب قمله)، فإذا بهذه اللمحة الخفية تكشف أمام أعيننا عن مشهد غنى هبطت عليه الثروة ، بعد شدة فقر ، فإذا به يزداد بسطة فى الجسم وينهدل ويترهل وإذا بالخير الكثير يحيط به من كل مكان ، وإذا بداره تغص بالذاهبين والآيبين من الأهل والرواد (٣).

وقولهم : (لطمه لطم المنتقش) يريدون أنه لطمه مرات كما يصنع البعير إذا شاكته الشوكة ولايزال يضرب الأرض بيده يروم انتقاشها ، وفى لفظ المنتقش بمفرده صورة موحية كاملة تترقى فى خلالها حركات متتابعة (٤)

وأرى رأى الدكتور عبد المجيد عابدين فى أن كل صورة من الصور الأربع الأخير تدخل فى عنصر التتابع الزمنى من خلال حركات الحوادث والمواقف ،وفى كل صورة منها لفظ معين على هذا الترقى الزمنى كالدبيب والمجىء والخفف والقرم فهذه بمثابة خطوط توضح ملامح الصورة ، فتثبت فيها حركات مناسبة متتابعة(٥)

ومن الأمثال مايصور حركات قصيرة خاطفة يدور فيها الزمن فى نقطة معينة

(١) أمثال الميدانى جـ ٢ / ٢٤٩٤
(٢) جمهرة الأمثال : ١ / ١٥٠
(٣) أمثال الميدانى جـ ١ رقم ١٤٠٣
(٤) السابق : جـ ٢ رقم ٣٢٨٧
(٥) الأمثال فى النثر العربى القديم ط ١ / ١١٠

ويخطو خطوة واحدة ، فمن ذلك قولهم : (برح الخفاء) أى زال (١) ،وقولهم (فارقه فراقا كصدع الزجاجة (٢) :

ففى المثل الأول تعبير عن زوال السر ووضوح الأمر واكتشاف المخبوء ، وفى الثانى تجسيم لمعنى الفراق الذى لا اجتماع بعده ، فهو كصدع الزجاجه لايجبر ولا يلتئم

وجدير بالذكر أن مادة الخيال التى صيغت منها هذه الاستعارات لا يمكن أن تقاس بمقاييس أذواقنا المتحضرة ، لأننا إذا فعلنا ذلك ربما لانروق فى بعض الأحيان ، لأن كثيرا من عناصر هذه المادة يفتقر إلى صقل وتهذيب ، فمن الناحية الاجتماعية والخلقية قد ترفض أذواقنا هذه العناصر لما فيها من إفحاش أو خشونة أو بعد عن مألوف حياتنا كقولهم : (جاء كخاصى العير) ، و (دب قمله) ، و (بال حمار فاستبال أحمرة) ، ومع هذا فإن الصور المجازية فى حد ذاتها مقبولة لا غبار عليها ، فنحن على حد قول الدكتور عبد المجيد عابدين نفرق فى حكمنا على هذه الصور بين الجانب الاجتماعي والجانب الفنى (٣).

هذا ـ ونحن لانستطيع فى دقة تامة أن نميز فى الأمثال بين ما هو بدوى وما هو حضري وخاصة وأن الأمثال قد شاعت وانتشرت على مر السنين على ألسنة هؤلاء وأولئك ؛ وأخص ما اتصل بالحيوانات واتخذ مادته منها ، وأول ما يتبادر إلى الذهن فى هذا الصدد الإبل والخيل والمعزى والكلاب ، وأكثر هذه الحيوانات وأولها ورودا على ألسنتهم فى الأمثال الجمل ، عيرفه أهل الحضر

---

(١) أمثال الميدانى جـ ١ رقم ٤٦٠

(٢) السابق جـ ٢ / ٢٧٨٤

(٣) الأمثال فى النثر العربى القديم ط ١ - ١١٢

وأهل البادية، وأدركوا جميعاً أهميته ومزاياه واستوحوا منه معانى كثيرة هى خلاصة تجاربهم فى حياتهم . لذلك نراهم يقولون فيمن تزدريه فأخلف ظنك : (إنها الإبل بسلامتها) (١) .

ولمن لا يوجد عنده خير : (مافى سنامها هنانة) ، أى «شحم وسمن» (٢) ولمن أسن وبقيت منه بقية يصلح أن يعول عليها: (ناب وقد تقطع الدَّوِّيَّة)(٣) وللرجل يفرط مرة فى الخير ومرة فى الشر فأيبلغ فى الأمرين غايته (إما خَشَبت وإما بركت) (٤).

ولمن يجمع بين شيئين مكروهين : (إنك لتحدو بجمل ثَفال وتتخطى إلى زَلق المراتب (٥) .

ولمن أصاب مرة وأخطأ مرة (شخب فى الإناء وشخب فى الأرض)(٦) .

وللملهوف يغاث بقضاء حاجته يقولون : (أرغوا لها حوارها تقر) ، فالناقة إذا سمعت رغاء حوارها سكنت وهدأت (٧) .

---

(١) أمثال الميدانى حـ ١ رقم ٢٥٠

(٢) السابق حـ ٢ رقم ٣٨١٩

(٣) السابق حـ ٢ برقم ٤٢٠٣ (والدوية بتشديد الدال والواو والياء الفلاة تدوى فيها الريح وأيضا بتخفيف الياء) .

(٤) السابق حـ ١ برقم ٢٢٧

(٥) أمثال الميدانى حـ ١ رقم ١٩١ (ويقال جمل ثقال إذا كان بطيئا ومكان زلق بالفتح للزاى واللام أى دحض) .

(٦) ابن عبد ربه: العقد الفريد حـ ٣ - ٨١

(٧) أمثال الميدانى حـ ١ رقم ١٥٤٨

والرجل يطلب اليك الحاجة فترة ، فيعاود ، فيقولون : أرخت مشافرها للعُسِّ والحلب)(١) .

والرجل يكثر الوعيد والوعد ويقل وفاؤه بها: (حلوبة تثمل ولاتصرِّح)(٢)

ولكننا لم نجد حيوانا صحراويا يكاد يميز الطبقات الدنيا من الأعراب ـ فيما ذهب إليه الدكتور عبد المجيد عابدين أيضا كحيوان « الضب » ، وقد عير أهل الحضر أهل البادية به ؛ وسخر أهل المدينة من الأعراب لا كلهم الضباب ، وقد أورد الجاحظ عددا من الأمثال التى تتحدث عن الضب أو تستمد صورها البيانية منه وذلك فى كتابه الحيوان(٣) صدد حديثه الطويل عن الضب وأخباره العجيبة .

فتراهم يقولون للرجل يصنع الخير ولم يكن صنعه من قبل ذلك : (أول ما أطلع ضب ذنبه) (٤) .

ويقولون لمن لايدرك ما عنده (إنه لضبٌ كلدة) ،لايدرك حفرا ولا يؤخذ مُذَنَّباً)(٥).

ويقولون لمن يتعرض للهلكة : (كل ضب عنده مرداته) ، لأن الضب قليل الهداية فلا يتخذ جحره إلا عند حجر يكون علامة له فمن قصده فالحجر الذى

(١) أمثال الميدانى حـ ١ رقم ١٥٥٠

(٢) السابق : حـ ١ رقم ١١٢٠

(٣) الجاحظ الحيوان حـ ٤ - ٢٧ ، ٢٨ حـ ٦ - ٥٤ - حـ ٧ - ١٨٤

(٤) أمثال الميدانى حـ ١ رقم ٣٠٤

(٥) السابق حـ ١ - ٣١٢

يرمى به الضب يكون بالقرب منه (١)

ويقولون للرجل يلقى مثله فى العلم والدهاء (إن تك ضبا فإنى حسله) (٢) كما قالو : (فى صدره ضب) أى حقد .

وهناك أيضا من أمثالهم ما يتصل بالضبع ، فيقولون للشيء يتعامله الناس (ما يخفى هذا على الضبع) ، وقالوا للسنة المجدبة التى تأكل المال (الضبع) لأن الضبع إذا وقعت فى الغنم كانت كثيرة العيث (٣) .

وهناك طائفة من الاستعارات التمثيلية ارتبطت بأهل الزراعة والتجارة الذين اقتنوا الثروات وامتلأت ديارهم بالمصارف والمراعى والنخيل ، وتبع ذلك نوع من السلوك يميزهم فامتلأت نفوسهم بما زخرت به هذه الحياة ، تلك البيئات بجوانبها الاقتصادية والسلوكية لا بد أن تتجلى فى تلك الأمثال الحجازية النابعة من صميمها .

فقالوا : (التمر فى البئر وعلى ظهر الجمل) ، يريدون من عمل عملا كان له مرجوعه،وأصله أن مناديا كان يقوم فى الجاهلية على أطم من أطام المدينة فينادى التمر فى البئر أى أكثروا من سقى نخلكم فإن من سقى وجد عاقبة سقيه فى تمره (٤) .

وقالوا : (التمرة إلى التمرة تمر) ، ويضرب هذا المثل فى الحث على الاقتصاد واستصلاح المال وضم الآحاد حتى يحصل الجمع ،وهذامن قول أحيحة

---

(١) السابق حـ ٢ برقم ٢٩٩٢

(٢) السابق حـ ١ رقم ٩١

(٣) أمثال الميدانى حـ ٢ رقم ٣٩٨٤ جمهرة الأمثال العسكرى ١ - ٢٧٥

(٤) السابق حـ ١ برقم ٦٨٤

ابن الجلاح، سيد يثرب وذلك أنه دخل حائطاً له فرأى تمرة ساقطة فتناولها فعوتب فى ذلك ، فقال هذا القول ، والتقدير التمرة مضمومة إلى التمرة تمر ، يريد أن ضم الآحاد يؤدى إلى الجمع وذلك أن التمر جنس يدل على الكثرة(١).

وأرى فى هذا المثل ما يدلنا على نوع الحياة الاقتصادية التى كان يحياها العرب والتى اتسمت بوجه عام بالفقر الذى يرجع إلى قسوة البيئة وجفافها أحيانا .

وقالوا . (أصاب تمرة الغراب) ، ويضرب المثل لمن يظفر بالشىء النفيس لأن الغراب يختار أجود التمر . (٢)

وقالوا : (أقرى من حاسى الذهب) ، وهو عبد الله بن جوعان التيمى سيد مكة فى الجاهلية وكان يشرب فى إناء من الذهب (٣) .

وقال ، أحيحة بن الجلاح ، سيد يثرب : (إن البيع مرتخص وغال) (٤).

ولمن يفضل أقرانه يضربون له المثل (كل الصيد فى جوف الفرا) ، وأصله أن ثلاثة نفر خرجوا متصيدين فاصطاد أحدهم أرنبا ، والآخر ظبيا ، والثالث حمارا ، فاستبشر صاحب الأرنب وصاحب الظبى بما نالاه ، وتطاولا على الثالث فقال : «أى الثالث» (كل الصيد فى جوف الفرا) أى هذا الذى رزقت وظفرت به يشتمل على ما عندكما . وذلك أنه ليس مما يصيده الناس أعظم من الحمار الوحشى قاله النبى عليه الصلاة والسلام لأبى سفيان يتألفه (٥) .

---

(١) السابق حـ ١ رقم ٦٨٣ فصل المقال فى شرح كتاب الأمثال ص ٢٨٢

(٢) السابق حـ ١ رقم ٢١٢٣

(٣) السابق حـ ٢ - ٢٩٦٣ العسكرى جمهرة الأمثال ٢ - ١٢٩

(٤) السابق حـ ١ رقم ٤٣

(٥) السابق حـ ٢ رقم ٣٠١٠

وقالوا : (أقرش من المجـــبرين) ، وهم هاشم ، وعبد شمس ، ونوفل والمطلب بنـو عبد مناف سـادوا بعد أبيهم فجبر الله بهم قريشا ، أى لم يسقط لهم نجم فسموا المجبرين (١) .

ومـن قـولهم : (أقرى من زاد الركب) ، زعم ابن الأعرابى أن هـذا المثل من أمثال قريش ، ضربوه لثلاثة من أجوادهم ، مسافر بن أبى عمرو ابن أمية ، وأبى أمية ابن المغيرة ، والأسـود بن المطلب بن أسد بن عبد العـزى ، سموا زاد الركب لأنهم كانوا إذا سافروا مع قوم لم يتزودوا معهم (٢) .

وقولهم : (الحديث ذو شجون) (٣) ، ويضرب فى الحديث يجـر بعضه بعضا ، وقد ورد على لسان « ضبة بن أد بن طابخة » وقد نفرت إبل له فطلبها ابناه سعد وسعيد فوجدها سعد فردها ومضى سعيد فلقيه الحـارث بن كعب فأخذ منه برديه وقتله وأخفى خبره على أبيه إلى أن وافى سوق عكاظ فرأى بردى سعيد على الحارث فسأله عنها فأخبره بأنه رآهما على غلام فطلبها منه فأبى فقتله بسيفه فقال ضبة أعطنيه انظر إليه فإنى أظنه صارماً ، فأعطاه إياه فهزه فى يده وقال : (الحديث ذو شجون) ثم قتله به ، فقيل له أفى الشهر الحرام ؟ ، فقال (سبق السيف العذل) ، ويطلق هـــذا المثل الثانى على الحديث يتأخـر عن مناسبته .

ولم يلبث الحجـازيون أن خرجـوا من بلادهم إلى حيث ميادين السياسـة

---

(١) السابق ج ٢ رقم ٢٩٦١ جهرة الأمثال للعسكرى (أبى هلال) ٢-١٢٨

(٢) السابق ج ٢ رقم ٢٩٦٢

(٣) السابق ج ١ برقم

والحرب وما يتطلب ذلك من دهاء وتدبير ، وانعكست هذه الحياة على طائفة من الأمثال نذكر منها قولهم :

(أفلت وانحص الذنب) ، وهذا المثل يروى عن معاوية رضى الله عنه ، أنه أرسل رجلا من غسان إلى ملك الروم ، وجعل له ثلاث ديات أن ينادي بالآذان إذا دخل عليه ، ففعل الغسانى ذلك وعند ملك الروم بطارقته ، فأهووا ليقتلوه ، فنهاهم ملكهم ، وقال كنت أظن أن لكم عقولا ، وإنما أراد معاوية أن أقتل هذا غدراً وهو رسول ، فيفعل مثل ذلك بكل مستأمن ويهدم كل كنيسة ، فجهزه وأكرمه ورده ، فلما رآه معاوية قال : (أفلت وانحص الذنب). (١)

ويحكى عن عمرو بن العاص قوله : (إذا حككتُ قرحة أدميتها) ، وقد كان اعتزل الناس فى آخر خلافة عثمان بن عفان رضى الله عنه ، فلما بلغه حصرة ثم قتله قال : أنا أبو عبد الله إذا حككت قرحة أدميتها . ويضرب المثل للرجل المصيب بالظنون وإذا ظن فكأنه قد رأى (٢) :

وهكذا أضحت الاستعارة التمثيلية فى صورة هذه الأمثال وغيرها كثير ، أضحت للجاهليين مرآة تتراءى فيها صفحة حياتهم ، وترتبط بخفايا نفوسهم فتكون لساناً صادقاً بوساطته تستطيع أن تفهم الدرجة التى وصلوا إليها من الحياة العقلية والاقتصادية ، وللأمثال من ناحية دلالاتها على الحياة العقلية ميزة على

---

(١) أمثال الميدانى حـ ٢ رقم ٢٧٢٣ فصل المقال ص ٤٤٧ والانحصاص تناثر الشعر .

(٢) السابق حـ ١ رقم ١٠١ جمهرة الأمثال للعسكرى ١ - ٦٥ ، ٦٦ وفصل المقال ص ١٥١ .

الشعر ، ذلك أن الشعر تعبير طبقة من الناس يعدون فى مستوى أرقى من مستوى العامة ، فالشعراء يعبرون عن شئون القبيلة التى ارتسمت فى أذهانهم وهم يعبرون بألفاظ مصقولة صقلا يستوجبه الشعر .

أما الأمثال فكثيراً ما تنبع من أفراد الشعب نفسه وتعبر عن عقلية طبقاته المختلفة وهى زوايا نطل من خلالها على طباعهم وأخلاقهم وخبرتهم بالحياة ومسالكها .

والعرب حقاً أجادوا هذا النوع من الأدب وخلفوا لنا ما يدل عليهم أكثر مما يدلنا القصص والشعر ، ذلك لأنهم كانوا يميلون إلى التعبير بالصور الخاطفة والجمل المتلاصقة .

وهكذا تصبح الاستعارة التمثيلية عنصراً شعورياً هاماً من العناصر التى تدلنا على استغراق الجاهلى فى تجربته ، كما تصبح وعاء عميقاً عمق مشاعرهم وأحاسيسهم ترتبط بالموقف الذى من أجله أطلق المثل ، ارتباطاً قوياً فيه ما فيه من قوة الحادثة الأصلية التى ورد فيها المثل أساساً ، وترجع أهمية المثل فى اعتقادى آنذاك ، إلى أنه الوسيلة الخيالية الوحيدة التى يتم عن طريقها العبارة عن الموقف المشابه بسرعة واجتزاء ، فالمثل يعد فى نظر الجاهلى شحنة الإحساس التى يفرغها حينما يتأمل تجربة أو حادثة رآها أو عانى منها فى لحظة من اللحظات حيث يعقد خياله مقارنة بين ما حدث فى الماضى وما حدث فى الحاضر ويلحظ الصلة الموجودة فى الحالين مما يمكن أن يصح معها أن يضرب المثل، لذلك فضروره الصلة بين المثل وما ضرب له (أو بمعنى آخر بين مورده ومضربه) ضرورة تقتضيها دقة الدلالة وحسن الاجتزاء واللمحة ، ومن هنا كان المثل أقرب إلى الفهم الحقيقي للمشاعر وأبعد عن التكلف ، وكان أيسر على قائله وسامعه لأن

المثل كما قلنا يعتمد على اللمحة الدالة الموحية ، ولأنه عنصر أساسى فى إثارة الخيال والعاطفة بالإضافة إلى كونه وسيلة من وسائل التعبير عنهما فى الأصل.

وإذ ذهبنا إلى الخطب وجدنا أن حظها من التعبير بالمجاز والصور البيانية دون حظ الشعر منها ، ولكن لم تكن لغتها على أى حال لغة الحقيقة وحدها ، ومما يجدر ذكره أن عدد الخطب والوصايا الجاهلية التى يمكن أن يوثق فى أنها صدرت بالفعل عن الجاهليين عدد قليل إذا ما قسناه بعدد الأمثال التى تؤكد قصصها ومناسباتها أنها جاهلية ، إذ إن مؤرخى الأدب فى العصر الجاهلى - من أمثال الدكتور طه حسين فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » لا يطمئنون كثيرا إلى كل ما ورد من نثر مسند للجاهليين على ألسنة الرواة الذين دفعتهم أسباب كثيرة إلى الدس والانتحال كالشعوبية ، والعصبية والتكثر فى الرواية وما إليها .

وعلى كل حال نستطيع أن نقول إن كثيرا مما أسند للجاهليين من هذه الخطب والوصايا بالإضافة إلى كثير من الأمثال ينتمى إلى العصر الجاهلى حيث إنه يحمل الطابع العام لهؤلاء القوم ، يصور حياتهم ويصف طبيعتها الاجتماعية والسياسية والأخلاقية . (١)

ومن أمثلة ما ورد فى هذه الخطب من استعارات قول « الحارث بن عباد البكرى » ، وهو واحد ممن أوفدهم النعمان إلى كسرى عظيم فارس ليخطب فى مجلسه مبينا فضل العرب وما يتميزون به من كريم الخصال ، بعدما سمع النعمان ما سمع من تهجين كسرى من أمر العرب ، قال الحارث : -

---

(١) انظر تفصيل ذلك فيما كتبه الدكتور عبد الحكيم بلبع فى الفصل الأول من كتابه النثر الفنى - الطبعة الثانية ١٩٦٩ . لجنة البيان العربى .

« نحن جيرانك الأدنون ، وأعوانك الميمون ، خيولنا جمة ، وجيوشنا فخمة ، إن استنجدتنا فغير ربض ، وإن استطرقتنا فغير جهض ، وإن طلبتنا فغير غمض ، لا نثنى لذعر ، ولا نتنكر لدهر ، رماحنا طوال ، وأعمارنا قصار » (١) .

وقال أيضا فى الخطبة نفسها : ـ

« العرب تعلم أنى أبعث الحرب قدما ، وأحبسها ، وهى تصرف بها ، حتى إذا جاشت نارها ، وسعرت لظاها ، وكشفت عن ساقها ، وجعلت مقادها رمحى ، وبرقها سيفى ، ورعدها زئيرى ، ولم أقصر عن خوض خضخاضها ، حتى أنغمس فى غمرات لججها ، وأكون فلكا لفرسانى إلى بحبوحة كبشها ، فاستمطرها دما ، وأترك حماتها جزر السباع » (٢) .

فقد عبر عن النتيجة المثمرة التى يمكن أن يئول إليها أمر الاستعانة بهم والسعى إلى عونهم دائما وقت الشدة ، عبر عن ذلك بالاستعارة فى قوله : (وإن استطرقتنا فغير جهض) فهم كالناقة التى إذا ضربها الفحل لم تأت بجهض بل تنتج .

ثم نرى الاستعارة أيضا فى تصوير نفسه أسداً ، والحرب القوية بحرا مائجا وسيد القوم كبشا ، وهكذا يضيف الحارث بن عباد باستماراته هذه للموقف عنفا وقوة .

ومن خطبة للمأمون الحارثى فى نادى قومه قوله :

« ارعونى أسماعكم ، واصغوا إلى قلوبكم ، يبلغ الوعظ منكم حيث أريد ،

---

(١) العقد الفريد ﺣ ١ ص ١٠١

(٢) السابق

طمح الأهواء الأشر ، وران على القلوب الكدر ، وطخطخ الجهل النظر ، إن فيما نرى لمعتبرا لمن اعتبر ؛ أرض موضوعة ، وسماء مرفوعة ، وشمس تطلع وتغرب ونجوم تسرى فتغرب ، وقمر تطلعه النحور ، وتمحقه أدبار الشهور ، وعاجز مثر ، وحوّل مكد وشاب محتضر ، ويفن قد غبر ، وراحلون لا يئوبون ، وموقوفون لا يفرطون ، ومطر يرسل بقـــدر . . . فيصدع المدر عن أفنان الخضر فيحيى الأنام ، ويشبع السوام » (١) .

فقد جعل للأشر طموحا على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية : ثم إنه استعار النبات الأخضر للشباب والفتاء والقوه والحداثة ، وأخيرا نراه قد استعار الكدر لما ران على القلوب والتصق بها من صفات السوء ، واستعار الصدع لما يحدثه الماء من تغيير لوجه البسيطة وتلوين لها بأفنان الخضر .

واجتمع عامر بن الظّرب العدوانى ، وحُممة بن رافع الدوسى عند ملك من

ملوك حمير ، فقال تساءلا حتى أسمع ما تقولان فقال عامر لحممة: ومن أكرم الناس عشرة ؟ قال حممة : ـ

من إن قرب منح ، وإن بعد مدح ، وإن ظلم صفح ، وإن ضويق سمح ، قال من ألأم الناس ؟ ، قال : من إذا سأل خضع ، وإذا سئل منع ، وإذا ملك كنع ، ظاهره جشع ، وباطنه طبع (دنس) . (٢)

والاستعارة فى قوله : (إذا ملك كنع) ، أى إذا ملك منع وأمسك وبخل ، فهو كمن تقبّض جلده أى تكمّع .

---

(١) أمالى القالى حـ ١ - ١٧٦

(٢) أمالى القالى حـ ١ - ١٥٢

وسئل خمه أيضا عن أبلغ الناس ؟، فقال: « من جلى المعنى المزيز (الصعب) اللفظ الوجيز، وطبق المفصل قبل التحزيز » (١).

فقد شبه هيئة من أصاب المعنى مباشرة وأبان عنه دون غموض مع القطع فيه بالمراد دون التباس ـ شبه ذلك بهيئة من أصاب بسيفه المفاصل ففصلها لم يجاوزها.

ومن وصايا أكثم بن صيفى لبنيه ورهطه قوله :

« يابنى تميم : الصبر على جرع الحلم أعذب من جنى ثمر الندامة ، ومن جعل عرضه دون ماله استهدف للذم، وكلم اللسان أنكى من كلم السنان ، والكلمة مرهونة ما لم تنجم من الفم » (٢)

فقد جسم الحلم فى صورة سائل يمكن جرعه على سبيل الاستعارة المكنية ، ثم إن اللسان كالسيف حده قاطع جارح.

ومن وصايا « عمرو بن كلثوم » لبنيه قوله :

« اعلموا أن أشجع القوم العطوف ، وخير الموت تحت ظلال السيوف، ولا خير فيمن لا روية له عند الغضب ، ولا فيمن عوتب لم يعتب ، ومن الناس من لا يرجى خيره ، ولا يخاف شره ، فبكؤه خير من دره ، وعقوقه خير من بره (٣)

فمن لا خير فيه ولا يخشى له بأس ، كمثل الناقة عديمة الفائدة لا جدوى ولا غناء فى لبنها ، والاستعارة مكنية .

ومن وصية « حصن بن حذيفة » لبنيه قوله :ـ

---

(١) السابق

(٢) شرح نهج البلاغة لابن أبى الحديد حـ ٤ ـ ١٥٥

(٣) شرح نهج البلاغة ٤ ـ ١٥٥!

« وأصبحوا قومكم بأجمل أخلاقكم ، ولاتخالفوا فيما اجتمعوا عليه فإن الخلاف يزرى بالرئيس المطاع ، وإذا حادثتم فأربعوا ، ثم قولوا الصدق ، فإنه لاخير فى الكذب» (١).

فقد استعار ربع الحبل أى فتله من أربع طاقات « للحديث » بجامع التأنى والتمهل ، فكأنه يريد أن يقول : أحكموا القول بالتأنى فيه لإحكام صنعته .

ومن حديث نوار امرأة حاتم الطائى فى سنة جدباء أصابت القوم :

« أصابتنا سنة اقشعرت لها الأرض واغبر أفق السماء وراحت الإبل حدبا حدابير ، وضنت المراضع على أولادها فما تبض بقطرة ، وحلقت السنة المال وأيقنا بالهلاك» (٢) .

ومن قولها نلحظ عنصر التجسيد بالاستعارة ، فالأرض تقشعر ، والسنة تحلق المال ، وفى ذلك تصوير شدة الموقف ، وعنف ماحدث بأقصى ما يمكن أن يتخيل لهذا الواقع الأليم .

واحتوى سجع الكهان أيضا على بعض الصور الاستعارية بالطريقة التى تضيف إلى المعنى بجانب الجرس الموسيقى قوة وعمقا وطرافة مصدرها الخيال الجميل . ومن ذلك حديث الكاهنة « زبراء » مع « بنى رئام » حيث قالت تحذرهم من أعدائهم :

« يا ثمر الأكباد ، وأنداد الأولاد ، وشجا الحساد ، هذه زبراء تخبركم عن

---

(١) جمهرة خطب العرب جـ ١ - ١٢٩

(٢) العقد الفريد جـ ١ - ٣٣٢

(وحدابير جمع حدبار وحدبير بالكسر ، وهى الناقة الضامرة) .

أنبلة ، قبل انحسار الظلماء ، فاسمعوا ما تقول . قالوا : وما تقولين يازبراء ؟ قالت: واللوح الخافق والليل الغاسق ، والصباح الشارق ، والنجم الطارق والمزن الوادق. إن شجر الوادي ليأدو ختلا ، ويحرق أنيابا عصلا وإن صخر الطود لينذر ثكلا لاتجدون عنه معلا » (١) .

فأكباد الناس شجر ثمره أولادهم وأحباؤهم، والصخر لما له من قوة وصلابة ينذر بالهلاك والموت ، وفي هذه الاستعارة التشخيصية ما يرمز إلى قوة الأعداء وخطرهم المحدق من كل صوب .

ومثل هذا أيضا ماقالته سعدى بنت كريز خالة عثمان بن عفان ـ وكانت قد تكهنت ـ عندماطلب الناس رأيها في الرسول عليه السلام عند بدء رسالته ، قالت:

إن محمد بن عبد الله رسول من الله ، جاء بتنزيل الله ، يدعو إلى الله ، مصباحه مصباح ، وقوله صلاح ، وقرنه نطاح ذلت له البطاح ، ماينفع الصياح ، لووقع الذباح ، وسلت الصفاح) (٢) .

فرسالته وما جاء به مصباح هداية ونور على سبيل الاستعارة ، وقد عبرت عن قوته ومدى صموده وتأثيره في القلوب واخضاعه القوم ببيان القرآن الكريم ومعجزته ـ عبرت عن ذلك بقولها : قرنه نطاح ، ذلت له البطاح ، ففي الاستعارة الأولى رسول الله الكريم كبش قوى ، والبطاح في الاستعارة الثانية تذل له وتخضع كما يخضع الناس .

---

(١) أمالي القالي حـ ١ ص ١٢٦

(٢) نهاية الأرب للنويري حـ ٣ ص ١٢١

وهكذا نرى الأستعارة تتخلل النثر الجاهلى ، وهى مــــع قلتها فيه وخفوت لونها ، لها مـــــن الطـرافة وحسن الاستخدام والارتباط بالموقف والتجربة ما للاستعارة فى العصر الجاهلى ، تسهم فى توضيح الرؤية ، وتترجم عن خيال أصيل ارتبط بحس صاحبه ، معتمدة دائما على خـامات البيئة تصوغ منهـا صورها ، وتحقق ارتباطا وثيقا وقوياً بين الطبيعة والفكر الجاهلى الذى نما وترعرع بـــين أحضان هذه الطبيعة الرقيقة السمحاء .

* * *

أهم نتائج الدراسة

تحدثت فى الباب الأول عن الاستعارة فنا بلاغيا ، فاختص الفصل الأول منه بتعريف الاستعارة ، ووجدت أن معنى مصطلح استعارة فى اللغه هو معناه نفسه الذى اصطلح عليه البلاغيون ، بعد أن أوردت تعريفاتهم ملاحظا التطور والنمو الذى طرأ على الاستعارة بتقدم الزمن واختلاف المكان ، ثم أوضحت صلة الاستعارة بعلم البيان ، فهى جزء منه بوصفها صورة تجلو المعانى وتوضحها، وفى الفصل الثانى تحدثت عن أنواع الاستعارة ، ولقد حرصت كل الحرص على أن تكون الشواهد الموضحة فى كل ما أوردت ، حرصت على أن يكون معظمها جاهليا مستنتجا أن أنواع الاستعارة بكاملها وجدت فى الأدب الجاهلى ومن هنا أضحى هذا التعدد والتنوع لأقسام هذا الفن الجميل لديهم ، أضحى دليلا على أن فيهم ذاتا نامية بآدابها ولغتها ، ثم إن فى هذا دلالة واضحة على تنوع أفكارهم وتعدد آثار عقولهم وأحاسيسهم أيضاً ، وبمعنى آخر أصبح هذا التعدد فى أقسام هذا القالب الفنى المعقد واتساع وجوه التصرف فى هذه الصورة المركزة معنى وتخيلا أصبح هذا كله دليلا بينا على مدنية هؤلاء القوم وسعة متفيئهم من ظل الاجتماع أى أن هذا التنوع فى أقسام هذا الفن مرتبطا باللغة وطاقاتها المعنوية غدا وجها من وجوه التمدن اللغوى عند الجاهليين جروا فيه على سنن ثابت بحيث فرعوا المعانى فروعا كثيرة بالمجاز والاستعارة متعددة الأقسام متباينة الأشكال والتى تنوعت بتنوع المقاصد ، وتلونت بألوان الفكر والحركات النفسية التى كان مدارها دوما على انجذاب الطبع فيهم ، إن هذا التنوع لدليل أيضا على نمـــو الصفات العقلية والباطنية فى الفرد الجاهلى بما تهيأ له من الفضائل التى هى مادة التغير العقلى

فى نموه وانشائه ، وهذه الصورة من صور التمدن مما انعكس أثـــره على اللغة وصورها المجازية لديهم .

وتحدثت فى الفصل الثالث عن أحكام الاستعارة ، مناقشا الحكم الأول، وهو هل الاستعارة فى اللفظ أو فى المعنى منتهيا إلى أنها تكون فى المعنى مـؤكـدا ذلك بآراء مناقشات النقاد والبلاغيين قـــدامى ومحدثين ، مشيرا إلى أن مصطلح « ادعاء » الذى رآه عبد القاهر الجرجانى بديلا عن مصطلح « نقل » الذى ورد فى تعريفات النقاد من قبله هو نفسه ما رأيناه فى البلاغه الأوربية الحديثة التى ترى أن الاستعارة لاتقوم على الاستبدال ، بل إنها قالب يتفاعل فيه طرفاها ، وقادنا الحديث عن المعنى فى الاستعارة إلى مناقشة حكم آخر وهو ، هل الاستعاره مجاز لغوى أو مجاز عقلى ؟ وانتهيت إلى أنها مجاز لغوى وقد تفرع عن ذلك قضايا عديدة اختصت بالقرائن والعلاقات محددة غرض المتكلم فى الاستعارة ، ثم تلا ذلك الحكم فى ترجمة الاستعارة منتهيا إلى أن المسألة ترتبط أساسا بقضية الادعاء التى أثارها عبد القاهر وناقشها بعمق ، وأيدتهـا الدراسة البلاغية الحـديثة لدى العرب وغيرهم ، وخرجت من ذلك إلى أن الاستعارة لايمكن ترجمتها سواء أكان ذلك بنثرها أم بنقلها من لغة إلى أخرى ، وأولى بنا أن نسمى الترجمة بالتفسير لأن الترجمة بوجه عام عمل يخل بتركيب الاستعارة من حيث إنها عبارة ذات معنى مركز مضغوط له دلالاته وإيحاءاته وظلاله المعنوية والنفسية الخاصة التى أضفاها الخيال والتى لايمكن الإحاطة بحدودها ومعالمها .

وانتهيت إلى حكم آخر وهو خاص بطبيعة تركيب الاستعارة موضحا أنها تقوم على الحس لا على التحليل والتركيب ، فالاستعارة لاتنحل إلى أجزائها التى تألفت منها ، لأن التحليل يفقدها معناها وجمالها ويحول بينها وبين وظيفتها فى

التأثير النفسى بإثارة الوجدان ثم إن الإبداع فيها أساسا لا يخضع لمرحلتين ، هذا بالإضافة إلى مناقشة حكم أخير وهو الفرق بين الاستعارة والكذب ، وهذا الفرق من ناحيتين اثنتين الأولى أنها مبنية على التأويل والكذب لا يجرى فيه التأويل ، والناحية الثانية أن الاستعارة يذكر معها الدليل على أن الكلام ليس من قبيل تغيير الأوضاع ومسخ الحقائق وادعاء أن الكلمة المذكورة مستعملة فيما هي له من حيث تذكر القرينة الدالة على أن المتكلم لم يقصد الحقيقة ولم يصر عليها إصرار الكاذب على كذبه ، لذا كان للقرينة المهمة الأساسية القوية فى إدراك هذا الفرق . لذلك فإن المبالغة التى نراها للاستعارة ليست كذبا وإنما هى من سبيل التوضيح واستقصاء الصفة وانطباع الصورة فى المخيلة .

وفى الفصل الرابع تحدثت عن صلة الاستعارة ببعض الفنون البلاغية كالمجاز والتشبيه والكناية ، موضحا أن الاستعارة رغم ابتنائها على التشبيه إلا أنها ليست التشبيه ، فثمة فرق بينها وبينه مما أوضح عبد القاهر الجرجانى على وجه الخصوص بعد أن خلط البلاغيون السابقون عليه بين الاستعارة والتشبيه محذوف الأداة ، ومن خلال هذا الدرس بحثت السبب فى أن التشبيه فاق الاستعارة الجاهلية كما مرجعا هذه الأسباب إلى عوامل بيئية واقليمية واجتماعية وفيما يختص بالفرق بين الاستعارة والمجاز وبينها وبين الكناية أوضحت وجوه الاتفاق والاختلاف التى يمكن أن نجدها بين الاستعارة وهذه الفنون .

وانتقلت إلى الباب الثانى تحت عنوان الاستعارة وقضايا النقد ، وفى الفصل الأول منه بحثت مدى الصلة التى تربط الاستعارة بالصورة الشعرية فى بحوث النقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين العرب وغير العرب ، وانتهيت إلى أن الاستعارة دخلت ضمن المفهوم العام لكلمة « الصورة » ، فاعتبرت جزءاً منها أو أداة من أدوات بنائها ، ولكن ذلك لم يمنع أيضا من اعتبارها عند بعض الباحثين مرادفة

للصورة الشعرية ، بل إنها جوهر التعبير الشعرى المصور ، من هنا اتسع مفهوم الصورة الشعرية لدى نقاد العرب شأنهم فى ذلك شأن النقاد الغربيين، ولعل السبب راجع إلى أن النقاد العرب المعاصرين لم يكونوا بمعزل عن التيارات التأثيرية الأجنبية فانتقلت المفاهيم النقدية والبلاغية إليهم مما كانت محصلته النتيجة نفسها التى رأيناها عند نقاد الغرب ، إلا أن هذا يجب ألا يبعدنا عن الحقيقة التى ينبغى التمسك بها ، بل والإيمان بجوهرها ، تلك هى أن الاستعارة سواء عدت بنفسها صورة شعرية أم كانت أداة جزئية من أدوات الصورة الشعرية فهى أساسها الأول ومعتمدها الرئيس بوصفها أقوى الصور امتلاءً بالانفعال الشعرى والعاطفى الخاص ، وبوصفها المحك الرئيسى للشاعر وشعره .

وفى الفصل الثانى الذى يبحث علاقة الاستعارة بالخيال ، أوضحت أن من النقاد العرب القدامى من استطاع أن يعى دور الخيال فى تشكيل الصور الاستعارية على وجه خاص ، بحيث أصبح الخيال لديهم ملكة خاصة يستطيع بوساطتها الأدباء أن يؤلفوا صورهم من من إحساسات سابقة لا حصر لها وناقشت وجهة النظر الحديثة تجاه صلة الاستعارة بالخيال حتّى غدت جزءاً منه أو هى الخيال نفسه إن صح القول ، وبدراسة الاستعارة وعلاقتها بالخيال والصورة الشعرية تبدو لنا قيمتها ومكانتها فى العمل الأدبى وهو ما اختص بدرسه وبحثه الفصل الثالث ، إنها قيمة منبثقة من كون الاستعارة صورة شعرية ترتبط مع غيرها من الصور فى إطار الخيال الذى صاغها لتجعل من العمل الفنى قيمة جمالية كبرى .

وتتحدد قيمة الاستعارة فى وظيفتها التى تتركز فى التزيين والإيجاز والإيضاح ولقد قمت بمناقشة مستفيضة توضح المقصود بكل وظيفة من هذه الوظائف مدعما قولى بآراء النقاد العرب وغيرهم ، هذا بالإضافة إلى أن قيمة الاستعارة تحددت

فيما لها من دور فى التعبير عن العالم الداخلى للشاعر ، فالجامع بين المستعار منه والمستعار له ليس جامعاً شكلياً حسياً وإنما هو الجامع النفسى ، وبمعنى آخر تعد الاستعارة البوتقة التى يتم فيها الاندماج بين الشعور واللاشعور ، وبمجرد هذا الاندماج والذوبان ينبثق عالم جديد من الإمكانات مما يشارك فى المعرفة الإنسانية ، لأن الاستعارة بهذا تخرج لنا جزءاً كبيراً من المجهول الرابض فى الأعماق البشرية وبالتالى تصبح مجالا لخلق قوالب فنية جديدة، وبظهور القوالب الجديدة تظهر إمكانيات جديدة مما يؤثر فى خصوبة العمل الفنى ، ثم إن عملية المزج هذه تكشف عن الانفعال وتخلقه ولذلك فليس قالب الاستعارة اطارا خارجيا للعمل الفنى ، بل هو كيانه نفسه وتعبيره الذى يحدد مضمونه أو بعبارة أخرى يحدد النمو الداخلى لهذا المضمون ، ثم إن مجموع الصور الشعرية الاستعارية فى القصيدة تعبر عن حركة تحقق ونماء نفسى تجعل من القصيدة كأنها صورة واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بين الشاعر والحياة بوصفها وسيلة كبرى من وسائل الأدراك الخيالى ، لذلك تعد الاستعارة مفتاحا مهما لشعر الشاعر ، فبوساطة درسها فى سياقها نقف على تيارات النفس ونزعات الإرادة مما يجعلها أداة مهمة تضيف إلى التراث الثقافى والانفعالى ما لاتضيفه الصورة الحقيقية ، ومن هنا أصبحت الاستعارة أداة مشروعة من أدوات المعرفة للمجهول الرابض خلف طيات النفس .

وأخيراً نستطيع القول بأن قيمة الاستعارة لم تعد محصورة فى كونها مجرد محسن بلاغى كما كانت فى نظر النقاد القدامى ، ولكنها فى ضوء الدراسات الحديثة غدت عنصراً أصيلا فى حياة الأدب ، بل إنها جوهره وبدونها لاتكون لغة الشعر عميقة حية ، فالاستعارة فى الأدب لغة الانفعال ، بل هى الدافع الأساسى لذلك، لأنها ثمرة بحثنا عن الصفة الدقيقة التى نصف بها انفعالنا ، وإذا كان لنا أن نستن

معيارا عاما لمقومات الفن قلنا : إنه الاستعارة عنوان الأصالة وصدق الرؤية فى الشعر خاصة ومبعث الإيحاء وما يحمل من ذبذبات المعانى وظلالها وتفاعلها ، وهى عنصر أصيل من عناصر الشعر لاينكر فضله ولايتوفر فى غيره على نحو من القوة وعمق الأثر مثلما يتوفر فيه .

وفى الباب الثالث تحت عنوان الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة » بحثت فى الفصل الأول منه الاستعارة الجاهلية فى عمود الشعر العربى موضحا آراء النقاد كالآمدى والجرجانى والمرزوقى تجاه عيار الاستعارة فى العمود ، معنياً به لدى المرزوقى على وجه خاص ، فقد أخذ العمود هيكله الكامل على يديه ، ثم عرضت النماذج الجاهلية المحللة التى تأكد لى منها أن المرزوقى وضع عيار الاستعارة فى عموده بعد أن تفحص بوعى طبيعة العلاقة بين المشبه والمشبه به فى الاستعارة الجاهلية ، واستطاع أن يطمئن إلى أن هذه المناسبة أو تلك الصلة على هذا الوجه من المقاربة والالتحام هى المثل الذى يجب أن يحتذى أصلا فى كل استعارة ، وهذا لايعنى أن يستخدم الشاعر المادة نفسها التى صنعت منها الاستعارة الجاهلية وإنما المهم ما فى هذه الاستعارات من صلات وعلاقات واضحة بين الطرفين من حيث إن هذه العلاقة هى المسوغ أصلا لوجود الاستعارة فهى أساس حسنها ودقة التصوير فيها .

ومجمل القول إن تلك المناقشات والنتائج التى دارت حول الاستعارة الجاهلية فى عمود الشعر العربى كانت كلها من حسنات هذه الاستعارة على درس البلاغة فإذا كان أهم مايميزها بوصفها استعارة جيدة متفقة مع الطبع غير نابية عنه ولاخارجة وجود صلة ومناسبة بين طرفيها مما جعلها واضحة ذات دلالة فنية أصيلة ، فإن هذا المبدأ ، مبدأ الوضوح والمناسبة بين المستعار والمستعار له يمكن أن يكون قاعدة صالحة باستمرار للحكم على الجيد والردىء منها ، والمرجع فى ذلك

إلى الحس والطبع المعاصرين لها . وينبغى أن نعلم أن هذا الأساس التى وضعته الاستعارة الجاهلية لا يجب أن يساء فهمه على أنه تضييق لدائرة الإبداع فى الاستعارة وخلق الجديد من صورها ، لقد أساء النقاد فهم الوضوح لأن مسألة الوضوح مسألة نسبية فربما كان الناقد قليل حظ من الثقافة فيلتمس الاستعارة لغموضها عليه وربما لم يفهم الأثر النفسى الذى يلون الاستعارة بلون خاص ومن ومن هنا يفرض الناقد فوقها [illegible] على الاستعارة ، [illegible] الوضوح [illegible] مبدأ الإبداع وخلق الأداء [illegible] فى حدود القواعد التى [illegible] الصور الاستعارية الجاهلية [illegible] مادة الاستعارة حدود ما جرت عليه تقاليد العرب فى استعمالاتها [illegible] وهذا ما حدث بالنسبة للنقاد الذين رفضوا الاستعارات المبنية على ثقافات أو علاقات جديدة وخاصة ما كان منها عقليا ، لذلك فهما كان أمر نبو الاستعارة عن ذوق طائفة من الناس فى وقت ما لم تعاصرها أذواقهم أصلا أو لم تتعود طباعهم عليها ، فإن هنا لا ينفى أن مبدأ الوضوح والمناسبة بين طرفى الاستعارة والذى تمخض أصلا عن طبيعة تكوين الاستعارة الجاهلية ينبغى أن ينظر إليه من خلال الاستعارة مرتبطا بالإطار الثقافى للعصر ومتلائما مع ذوقه وحسه اللغوى ، فما نبا مثلا عن ذوق الآمدى لمغالاته فى فهم معنى الوضوح وتشدده فى ضرورة وجود الهياكل الاستعارية القديمة وعدم الخروج عما رسمت الاستعارة الجاهلية آمنت به طائفة الشعراء المجددين ونقادهم ، لأن الوضوح قائم فى الاستعارة الجديدة والطرفين متلاحمان والاستعارة متفقة مع الطبع تحاكى بذلك ثقافة العصر وذوقه وتطور اللغة فيه ، واللغة دوما متطورة تستقبل الجديد من خلال صورها وفى إطار الحس اللغوى والذوق الأدبى المتعارف عليه بين أهلها .

وعلى ذلك فعمود الشعر يمكن أن يواكب كل عصر دون أن يخص القدماء

أو ينطبق على شعرهم واستعاراتهم فقط ، وإنما القـــدماء جعلوا مثلا يحتذى فى الأصل والأساس بتأليف الاستعارة مع رعاية اعتبار مهم هو أن حسنها كامن فى القرب والمناسبة بين طرفيها مما يجعلها واضحة مفهومة غير مستكرهة أو بعيـدة غير دالة .

وبعبارة أخـــرى - إن هذه المناسبة لا يحكمها سوى الطبع الصحيح والذوق المرهف السليم ، ويمكن تبعا لذلك أن تختلف باختلاف الظروف وتبدل المفاهيم والأذواق ، فقد يأتى يوم يرى الناس فيه بين الأشياء روابط وعلاقات لم يكن ولما من تقدمهم أو تنبه إليها .

اذن فالاستعارة تميز بقبول النفس لها وإحساس الذوق بها ، وهى لذلك خاضعة لتغير الأذواق واختلاف الطبائع والنفوس ، إلا أننا يجب أن نؤكد أن عدم وجود قانون ثابت يحكم الاستعـــارة لا يعنى بالطبع أن يصبح الأمر فيها فوضى وأن يتسامح فى شأنها وإنما هذه الحرية مقيدة باتباع القاعدة العامة الصالحة لكل زمان لكى يقاس عليها وهى وضوح العلاقة وظهور المناسبة بين طرفيها ، لأن هذه المناسبة هى المسوغ لوجود الاستعارة أصلا كما أوضحته لنا الاستعارة الجاهلية كنمط يحتذى على أتم ما يكون دلالة وصواب إشارة ، كما سبق القول .

وانتهيت إلى الفصل الثانى الذى يؤكد الحقيقة التى سبقت مناقشتها فى الفصل السابق عند تناولى موقف الآمدى من استعارات أبى تمام ، وهى أن المحدثين لم يخترعوا فنون البديع اختراعا وعلى الأخص فى الاستعارة وما يحمل من معانى التجسيم والتشخيص ، ولم يكونوا سابقين إلى هذا الفن ، وإنما المتقدمون من الجاهليين عرفوه من قبلهم واستعملوا كثيرا من ألوانه وأشكاله فقلدهم المحدثون

موضوعا يحتفون به اليوم إلا ما يجد من جديد في صورة المعنى بما يلائم ثقافة العصر ومصطلحاته ومفاهيمه الحديثة مما أوغل في البحث عنه بعض الشعراء كأبي تمام .

" إنّ الاستعارة فن قديم ولم ينشأ في يوم وليلة ولكنه تطور على ألسنة أولئك الشعراء الجاهليين " وأخص بالذات أولئك الذين عكفوا على شعرهم ينقحونه ويعملون فيه قرائحهم ويسهرون عليه " إنهم رجال مدرسة عبيد الشعر موضوع الفصل الثاني الذي يدرس في تفصيل مفهوم الصنعة والطبع عندهم مما يلقى ضوءا أكبر وأشمل على قضية الاستعارة الجاهلية " ولنرى إلى أي مدى ارتبطت صنعتهم بعمود الشعر العربي الذي حدد للاستعارة عنوان حسنها ، وأساس جودتها بوصفها استعارة طبيعية المولد والنشأة كاملة النمو والتطور ، وخرجت من هذا الفصل بعد إيراد الشواهد المحللة بأن زهيرا أستاذ هذه المدرسة، ثم إن مدرسته لا تمثل ظاهرة فنية ولكنها كما أعتقد أولى المدارس الفنية تأثيرا في نقل الشعر العربي من مرحلة التلقائية والطبع العفوي إلى مرحلة الخلق القائم على الإدراك والفهم بوسائل التعبير الفني واستطعت أن أحدد الخصائص الفنية للاستعارة عند شعراء هذه المدرسة ملخصة فيما يلي :

أولا : ارتباطها بمصطلح عبيد الشعر ـ ثانيا : جمعها بين الصنعة والطبع وارتباطها بعمود الشعر ـ ثالثا : مصاحبة النزعة العقلية لها .

أما الباب الرابع فقد تحدثت فيه عن الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأدب مختصا الفصل الأول بدراسة علاقة الاستعارة الجاهلية ببيئتها عارضا العديد من النماذج الاستعارية الجاهلية مستنبطا خصائصها مرتبطة ببيئتها فيما يلي : أولا : واقعية الصورة الاستعــــارية ووضوحها واعتمادها على عالم الحواس، بمعنى أن الاستعارة استمدت مادتها من حيوات العرب في الجاهلية فصورت البيئة أصدق

تصوير ، وهو تصوير واضح جلي لاخفاء فيه بسيط لاغلو فيه بعيد عن المبالغة والتعقيد ، ولاشك أن البساطة والوضوح أثران من آثار البيئة وصفاء الذهن واعتدال المزاج وهما يدلان على عقليه هادئة لا اضطراب فيها ولا قلق ، ولا غموض ولا تفلسف ،وإن هذا التعلق بالواقع جعل وجه المشابهة بين طرفيها صورة منعكسة عن هـــذا الواقع يترك لها من الدلالة وقوة الأداء عن النفس ما لا سبيل إلى التعبير عنه بسواها من أساليب التعبير ، وهذا النحو من التعبير هو ما أطلق عليه القدماء (إصابة التشبيه) .

استمدت الاستعارة الجاهلية من عالم الحيوان ، ومن الحياة الإنسانية ، ومن البيئة الطبيعية ، ولعل المنبع الأول من أغـــزر المنابع التى اعتمد عليها الشعراء الجاهليون فى استعاراتهم ، فقد استغلوا حيوان الصحراء ووحشها وطيرها مادة لهذه الاستعارات ، ولقد ظفرت الناقة بالنصيب الأوفى بوصفها عنصرا مهما من عناصر حيوانها ، ومهما يكن من ظهور الحضـارة ووضوح أثرها فى استعارات قليلة جدا إلا أن الطابع العام الذى صبغ الاستعارة الجاهلية هو الطابع البدوى الذى بقى أثره فى التعابير اللغوية الحقيقية . وهذا الطابع البدوى تمثله بجلاء تلك القوالب الاستعارية المستمدة من الناقة والجبل والوحش والظباء والصخور والرحى والحبل وغير ذلك ، ومن هنا فالخيال الاستعارى خيال منتزع من حياتهم ، فيه كثير من الجمال والصدق ، وفيه كثير من الاتزان والواقعيـة ، إنه صورة تمس أصول فن الجاهليين وتفصح عن تكوينهم النفسى وميولهم وتقديسهم للطبيعة وحبهم لمجتمعهم وارتباطهم به ، إنها صـــورة استعارية تعبر عن كل ما يشغل الشاعر فى حياته القلقة المضطربة أو الساكنة الهادئة .

ولقد لحظت أن الشاعر الجاهلى استغل فى صوره الاستعارية من مظاهر الطـ

الطبيعة ما يتصل بالشدة والرهبة أو القوة ، فاستعار من النار والرحى والوحش والكأس المرة ولم يستعر كثيرا من المظاهر الطبيعية التى فيها رقة ولطف وهدوء كالصباح والشروق والأصيل ومن ثم يغلب على الظن أن صوره الاستعارية فى مغزاها ومصادرها توحى بالكفاح والألم والقسوة والعنف أكثر مما تمثل الاستقرار والراحة واللين والهدوء . وبالتالى نستطيع أن نقول ، لقد أصبحت الاستعارة الجاهليه لاتصالها الوثيق بهذا الواقع المحسوس ، أصبحت مرتبطة ارتباطا قويا بخصائص البيئة المناخية والاقليمية فكما أن هذه الخصائص وجهت حياة هؤلاء الناس وطريقتهم فيها فقد وجهت صورهم الاستعارية أيضا بوصفها جزءا من شخصيتهم العربية .

وجدير بالذكر أن الاستعارة الجاهلية اعتمدت أكثر ما اعتمـــدت على حاسة البصر وهى فى مقدمة الحواس المقدرة للجمال والتى تدركه وتنقله إلى النفس.

ثانيا : التكرار والمحافظة : ولقد ترتب على الخاصية السابقة أن تكررت وشاعت القوالب والأساليب الاستعارية المأثورة المعادة فى شعرهم والتى تتصل بمواد معينة تصاغ منها الاستعارة . إن هذا التكرار ليس منشؤه فقرهم الفنى ، بل منشؤه فقر الطبيعة نفسها لأننا لا نستطيع أن نطالب الجاهلى بأن يقول أكثر مما قال إذا تذكرنا فقـــر الطبيعة الصحراوية وتشابهها وقلة التنوع فى مظاهرها وألوانها ونباتها ، المهم أنه حقق كثيرا من هذه الاستعارات تحقيقا يبهرنا بدقة تتبعه لمختلف عناصر الطبيعة الجامدة والحية .

إن هذا التكرار إن عد من مظاهر الجمود فهو فى الوقت نفسه دليل على أن هذا الشعر قد بلغ حدا كبيرا من النضج والاستقرار ، كما أنه دليل أيضا على عراقة هذا الشعر وإيغاله فى القدم بما يسمح برسوخ تقاليد معينة له يصبح لها مع

مرور الزمن سلطان قاهر يبلغ حد الجمود ؛ إنها ظاهرة معروفة مألوفة فى كثير من الآداب قديمها وحديثها على درجات تختلف باختلاف الظروف والأحوال ، وذلك أن من المسلم به أن قدرا كبيرا من أعمالنا يصدر عفويا من فيض مترسب فى نفوسنا من معان وكلمات .

وبوجه عام لم تمت المحافظة القصيدة العربية واستعملها الشاعر الجاهلي حقيقة ومجازا يأخذ اللاحق عن سابقه كما تؤخذ الفريضة المحتومة ، وإن هذا لدليل على تمكن هذه الخصلة من النفس العربية ، ولقد أكسبت هذه الخلة الاستعارة واللغة فى صورتها وفى جوهرها قوة داخلية خاصة وحركة ذاتية جعلتها تساير الحياة وتجارى الطبيعة دون أن تتحول هذه المجاراة إلى عملية اندثار للأوضاع القديمة ، فيموت وضع ليقوم وضع ، وتذهب صورة لتحل محلها أخرى ، ومن هنا أصبحت الاستعارة وسيلة من وسائل التعبير الانفعالى للنفس الجاهلية ، ومن هنا أيضا تعد المثل للعبارة الفنية الجاهلية ، وفيها أودع الشعراء الجاهليون كل أبعادهم النفسية والعقلية .

ولست أشك فى أن هذا التكرار غير بعيد عن طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية — إذا أردنا مزيدا من الأسباب — فلقد دعت هذه الحياة إلى ذلك لأنها قائمة على وحدة القبيلة والوحدة هى أساس ذلك المجتمع والقبيلة هى الصورة الوحيدة من صور الاجتماع التى تستطيع حياة البداوة أن تحققها ، ثم إن أفراد القبيلة يتساوون فى النصيب الذى يصيبه كل من الثروة لا يوجد بينهم فارق ذو شأن والمصدر الحصول على الرزق واحد لديهم فتتشابه المطالب وتتحد وتتشابه تبعا لذلك شخصياتهم فلا يوجد بينها شديد تنوع مما يؤثر بدوره فيما ينتجون من تراث أدبى تنطبع فيه أخيلتهم ومظاهر تفكيرهم ، وبالتالى يحق لنا أن

قول: إن هذا التكرار دليل قوى على أن الشعر الجاهلى تراث جماعى ، ولم يكن تراثا فرديا إلا أننا لا نستطيع القول بأن التفاوت غير موجود ، ولكن لكل استعمال ارتباط معين فى نفس الشاعر وارتباط بتجربته الخاصة .

ولعل هذا ما يفسر لنا قيمة الاستعارة فى الأدب الجاهلى ـ فقيمتها إنما تكمن فيما نجده من فروق فى استخدامها رغم اتحاد المادة التى صنعت منها أصلا وهذا هو المنهج الذى تلتقى فيه فلسفة الفن بفلسفة اللغة والذى يرى أن التباين فى الصياغه لا يوجد الا إذا وجد تباين فى الإحساس .

ونخلص من هذا كله إلى الخاصية الثالثة ، وهى اعتماد الاستعارة الجاهلية على التشخيص والتجسيد ، فقد تصور الجاهليون الحياة فى كثير من الجوامد ، أى أنهم لم يعرضوا علينا استعاراتهم الحسية جامدة بحيث تنشر الملل فى نفوسنا، فقد أشاعوا فيها الحركة وبثوا فيها كثيرا من الحيوية بما أضافوا إليها من سمات التشخيص والتجسيد ، وما من شك فى أن هذه الحركة وهذه الحيوية مشتقة أيضا من حياتهم التى لم تكن تعرف الاستقرار أو الثبات ، فهم دائما راحلون وراء الغيث ومساقط الكلأ ومن ثم كانوا إذا وصفوا أو عبروا عن أى معنى وصفوه أو عبروا عنه متحركا لا واقفا جامدا ، لذلك كانت الحركة والتجسيد أساس استعاراتهم ، إنها الحركة المستمدة من حياتهم المتنقلة ، وهذه الحركة فى حياتهم تعنى عدم الثبات والاستقرار ، وبالتالى عدم الوقوف عند شىء وإطالة النظر فيه فى غالب الأحيان ، ومن هنا كانت معانيهم سريعة أو على الأقل كانت من أهم البواعث على سرعتها .

وربما جاز لنا أن نربط بين حياة التنقل هـذه وقلة الاستعارة فى أدب الجاهليين وهى لاشك مرتبطة بالمعانى فكما نرى الشاعر الجاهلى لايكاد يقف عند

معنى من المعانى التى تساوره حتى يتجاوزه إلى معنى آخر يخطر بذهنه، كذلك لا نراه يصبغ شعره كثيرا بالاستعارة ، بل غلب عليه فن التشبيه لما يتفق وسرعة هذا التنقل .

لقد حاول الشاعر الجاهلى بذلك التمعن فى الأشياء والتعمق فى الأفكار بوساطة هذا التجسيد لذا نستطيع أن نقول إن الاستعارة لدى الجاهليين كانت مكنية أكثر منها تصريحية .

وفى النهاية طرحت هذه الأسئلة وأجبت عنها بمناقشات مطولة مطبق عليها : ما الدوافع والأسباب التى ألجأت الجاهلى إلى هذا التشخيص ، وهل التشخيص مقياس لجودة الفن ؟ ، وإلى أى مدى استطاع الشاعر الجاهلى توصيل معانيه وتجاربه بوساطة التشخيص أو التجسيد ، وكيف جاءت الاستعارة عنده أداة فعالة فى هذا التوصيل ؟

أما الفصل الثانى من هذا الباب فقد كان إجابة تطبيقية تحليلية للسؤال الأخير وخلاصة الإجابة عنه أن الشاعر الجاهلى أقبل باستعاراته على حقائق الكون والوجود إقبال فنان وأدى هذه الحقائق والتجارب أداء فنان يحييها أمامنا شاخصة من خلال استعاراته ، ينفخ فيها من عاطفته ويلونها برؤيته فيعدينا بعدوى انفعاله ووجدانه ، استطاع الشاعر الجاهلى توصيل معانيه وتجاربه عن طريق هذا الفن الجميل حيث أصبحت الاستعارة لديه أداة فعالة فى هذا التوصيل .

استخدم خياله الشعرى فى تحليل الأشياء والتأليف بينها وتوحيدها والتسامى بها ليخرج بخلق جديد بوساطة استعاراته ، لقد استطاع أن ينجح فى جعل نفسه عنصرا من عناصر الصورة الاستعارية ، بل هو البعد الرئيسى فيها تحمل فى كل جزء من جزئياتها مشاعره وأحاسيسه ، كما كان دقيقا فى مراعاة صنوف

التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية ، وبمعنى آخر استطاع أن يربط بين الموضوع وإحساسه أو بين الحقيقة الواقعية ووجدانه الذاتي ، وهو ما يسمى في النقد الحديث بالمعادل العاطفي للفكر، مما يزيدنا وعيا بتجربته وتعمقا لمغزاها وفي الترقي بهذه التجربة إلى مستوى المشاركة الفنية التي تقوم على التذكر والتحليل والتعاطف ، ذلك لأن الشاعر الجاهلي امتاز بالحساسية والتوفر العاطفي وبدقة الملاحظة والقدرة على الرؤية الجلية والتذكر الحي لتجربته بحيث استطاع أن يصنع لنا هذا القالب الفني يحمل فكره منصهراً مع انفعاله .

وجدير بالذكر أن الاستعارة الجاهلية في هذا الإطار الذاتي أضحت رمزاً والرمز تفاعل بين شيئين ، أحدهما ظاهر والآخر خفي ، أما الظاهر فهو عالم الحس وأما الخفي فهو عالم النفس والشعور ، ولقد اغترف الرمز من منهلين : المنهل الطبيعي المتمثل في البيئة الجاهلية ، وهو المنهل العذب الذي صدر عنه الرمز الجاهلي ، والمنهل الثقافي هو ما في المجتمع من أساطير وتقاليد وعادات وتفاعل ، وهو قوي في طبيعته ، فلكل قوم ثقافتهم وعاداتهم .

ونعود فنقول أن التكرار الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق هو الذي يفتح أعيننا على هذا الرمز الخاص أو الصورة التخييلية ، فاذا ما كرر الشاعر استعارات معينة ، فإن تلك الاستعارات تضحى رموزا خاصة به ، ولذلك بات من غير المعقول القول بأن وظيفة الاستعارة في الشعر الجاهلي هي التزيين والتوضيح فقط ، وإنما الأهم من ذلك أن المشبه والمشبه به ، إذا كثر ترددهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين .

وفي الفصل الأخير من هذا الباب تحدثت عن الاستعارة في النثر الجاهلي ،

وهى مع قلتها فيه وخفوت لونها ، لها من الطرافة وحسن الاستخدام والارتباط بالموقف والتجربة ما للاستعارة فى الشعر الجاهلى ، تسهم فى توضيح الرؤية وتترجم عن خيال أصيل ارتبط بحس صاحبه ، تعتمد دائما على خامات البيئة ، تصوغ منها موادها وتحقق ارتباطا وثيقا وقويا بين الطبيعة والفكر الجاهلى الذى نما وترعرع بين أحضان هذه الطبيعة الرقيقة السمحاء .

هذه أهم النتائج التى توصل إليها البحث مما لا يغنى عن وجود غيرها مما تفرع عن أساسياته فى داخله ومما لا يقل أثـرا وأهمية عما ورد هنا ، إنما هى عجالة ينبغى ألا تصرف القارىء عن تتبع الجزئيات المهمة والمتعددة الداخلة فى أبوابه وفصوله .

وأرجو أن أكون قد وفقت فى سد بعض الفراغ فى دراسة هذا الفن الجميل ، فإن كنت قد قصرت فما أنسب الكمال لنفسى ، والكمال لله سبحانه وتعالى وحده ، وحسبى أنى حاولت .

والله أسأل التوفيق والرشاد ، إنه نعم المولى ونعم النصير

أحمد عبد السيد الصاوى

فهرس والمصادر المراجع

أولا : أهم المصادر والمراجع العربية :

- الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحيى الآمـــدى البصرى المتوفى ٣٧٠ هـ) ، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي المتوفى في الموصل عام ٢٣١ هـ وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحترى الطائي المتوفى ٢٨٤ هـ بتحقيق السيد أحمد صقر ، طبعة وزارة الثقافة .

- ابراهيم سلامة (دكتور) ، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - ط ١ - الأنجلو ١٩٥٠ .

- الابشيهى (شهاب الدين أحمـــد) ، المستطرف فى كل فـن مستظرف مكتبة محمود توفيق - مصر - ١٩٣٣) .

- ابن الاثير (ضياء الدين أحمد بن اسماعيل بن سعيد الشافعى الحلبى المصرى المتوفى سنة ٦٣٧ هـ) - ؛ المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحوفى والدكتور بدوى طبانة - القسم الثانى - طبع ونشر نهضة مصر ط٢ -١٩٧٣ م .

- إحسان عباس (دكتور) ، فن الشعر ط بيروت - ١٩٥٥ م .

- أحمـد الشايب ، الأسلوب (دراسة تحليلة لأصول الأساليب الأدبية) ط ٤ نهضة مصر .

أصول النقد الأدبى - المطبعة الفاروقية بالاسكندرية - نهضة مصر ١٩٥٥

أحمد ضيف ، مقدمة لدراسة بـــلاغة العرب . ط ١ مطبعة السفور القاهرة ١٩٤٣ .

- أحمد كمال زكى (دكتور) . الأساطـــير . المكتبة الثقافية . أول

مارس ١٩٦٧ م .

النقد الأدبى الحديث (أصوله واتجاهاته) نشر الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٢٨ م .

ـ أحمد عبد السيد الصاوى (دكتور) . النقد التحليلى عند عبد القاهر الجرجانى . الهيئة العامة ـ الاسكندرية ١٩٧٩ .

مفهوم الاستعارة فى بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين الهيئة العامة ١٩٧٩

ـ أحمد الهاشمى . جواهر البلاغة (فى المعانى والبيان والبديع) ط٢ + ط٣ مطبعة السعادة ١٩٥٠ م .

ـ ابن أبى الاصبع المصرى (٥٨٥ ـ ٦٥٤ هـ) . بديع القرآن ـ تقديم وتحقيق الدكتور حفنى شرف ـ ط ١ ـ نهضة مصر ١٩٦٧ .

ـ الأصمعى (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك بن على بن الأصمع (١٢٢ ـ ٢١٦ هـ) .

الأصمعيات ـ بتحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ط ٢ دار المعارف ١٩٦٤ .

ـ الأعشى (ميمون بن قيس) . ديوان الأعشى ـ بتحقيق د .محمد حسين . مكتبة الآداب ١٩٥٠ .

ـ أمين الخولى . فن القول ـ دراسة مقارنة تصير البلاغة فن القول ـ دار الفكر ط الحلبى ـ ١٩٤٧ .

مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب ـ دار المعرفة ط ١ ـ ١٩٦١

ـ أوس بن حجر . ديوان أوس ـ بتحقيق د . محمد يوسف نجم . دار صادر بيروت ١٩٦٠ م .

ـ بدوى طبانة (دكتور) . أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية ـ ط ٢ الأنجلو ـ ١٩٥٠ .

البيان العربى . الأنجلو المصرية ـ ط ١ ـ ١٩٥٦ .

ـ بشر بن أبى خازم . ديوانه ط وزارة الثقافة السورية بتحقيق الدكتور عزة حسن ـ دمشق ـ ١٩٧٢ .

ـ بهاء الدين العاملى (٩٥٣ ـ ١٠٣١ هـ) . الكشكول : تحقيق الزواوى ح١ ط الحلبى ١٩٦١ .

التفتازانى (سعد الدين) . مختصر العلامة سعد الدين التفتازانى على تلخيص المفتاح للامام الخطيب القزوينى فى علم المعانى والبيان والبديع ط القاهرة . بدون

ـ التنوخى (الإمام زين الدين أبو عبد الله بن محمد أحد أعيان المائة السابعة للهجرة النبوية) .

الأقصى القريب ـ ط . السعادة بمصر (بدون تاريخ) .

ـ الثعالبى (الإمام أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل توفى ٤٢٩هـ)

كتاب فقه اللغة وأسرار العربية ط المطبعة الأدبية [illegible]

ـ ثعلب (أبو العباس أحمد المتوفى ٢٩١ هـ) قواعد الشعر [illegible] ط مصطفى الحلبى ـ القاهرة ١٩٤٨ .

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر المتوفى سنة ٢٥٥ هـ) البيان والتبيين . ط ١ سنة ١٩٥٠ .

الحيوان ـ ط م هارون ـ مطبعة الحلبي ـ مصر ١٩٣٨ .

ـ الجرجاني (انظر عبد القاهر الجرجاني) .

ـ الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز المتوفى ٣٩٢ هـ) . الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، ط الحلبي ـ دار احياء الكتاب العربي .

ـ الجرجاني (أبو الحسن السيد الشريف علي بن محمد بن علي السيد الحسيني الحنفي ـ ٧٤٠ ـ ٨١٦ هـ) .

التعريفات ، ويليها رسالة في بيان اصطلاحات الصوفية لمحيي الدين بن عربي ، صححه أحمد سعد علي . نشر مصطفى الحلبي ١٩٣٨ م

ـ ابن جني (أبو الفتح عثمان . المتوفى ٣٩٢ هـ) ـ الخصائص تحقيق محمد النجار ـ ج١ ١٩٥٢ + ج٢ ١٩٥٥ + ج٣ ١٩٥٦ . دار الكتب .

ـ حامد عبد القادر (دكتور) ـ دراسات في علم النفس الأدبي ـ المطبعة النموذجية . القاهرة ١٩٤٩ .

ـ حسان بن ثابت : ديوانه ـ تحقيق د. سيد حنفي حسنين ، مراجعة حسن كامل الصيرفي ـ ط وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة ١٩٧٤ م .

ـ الحصري القيرواني (أبو اسحاق ابراهيم بن علي) ـ زهر الآداب وثمر الألباب ـ تحقيق علي البجاوي ـ دار احياء الكتب ط عيسى الحلبي ـ ط ١ ١٩٥٣ م .

ـ الحطيئة : ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري تحقيق نعمان أمين طه الطبعة الأولى ـ نشر مصطفى الحلبي ـ مصر ١٩٥٨ م

- حفنى شرف (دكتور)

الصور البيانية بين النظرية والتطبيق . ط ١ . نهضة مصر ١٩٦٥ .

- الخنساء ، ديوانها . دار صادر بيروت ١٩٦٣ .

- الرازى (فخر الدين توفى ٦٠٦ هـ)

نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز . ط القاهرة ١٣٢٧ هـ .

- ابن رشيق القيروانى (توفى ٤٦٣ هـ)

العمدة فى صناعة الشعر ونقده . ط أمين هندية ١٩٢٥ وط بيروت ١٩٦٧

- الرمانى (أبو الحسن على بن عيسى الرمانى المتوفى ٣٨٦ هـ)

النكت فى إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن بتحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ط دار المعارف .

- زكى مبارك (دكتور)

الموازنة بين الشعراء . دار الكاتب القاهرة ١٩٣٦ .

- الزمخشرى (توفى ٥٣٨ هـ)

أساس البلاغة : تحقيق عبد الرحيم محمود ط ١ ١٩٥٣

الكشاف ، عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل .

ط ١ . المطبعة العامرة سنة ١٢٨٥ هـ .

- زهير بن أبى سلمى .

ديوان زهير . ط دار البيان . بيروت ١٩٦٨ .

- الزوزنى

المعلقات السبع . ط بيروت . دار صادر ١٩٦٣

ـ السبكى (أبو حامد بهاء الدين ـ توفى ٧٧٣ هـ)
عروس الأفراح فى شرح تلخيص المفتاح ومعه مختصر السعد للقزوينى ومواهب الفتاح للمغربى . ط ١ . ط بولاق . جـ ٤ ١٣١٧ هـ .

ـ السدوسى (أبو فيد مؤرج بن عمرو السدوسى توفى ١٩٥ هـ)
كتاب الأمثال . حققه وقدم فهارسه الدكتور رمضان عبد التواب . نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

ـ السكاكى (أبو يعقوب يوسف ـ توفى ٦٢٦ هـ)
مفتاح العلوم . ط مصر ١٣١٧ هـ

ـ ابن سنان الخفاجى (الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجى الحلبى ـ المتوفى ٤٦٦ هـ)
سر الفصاحة . صححه وعلق عليه عبد المتعال الصعيدى . طبع ونشر محمد صبيح ١٩٥٢ .

ـ سيد حنفى (دكتور)
الشعر الجاهلى ، مراحله واتجاهاته الفنية ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ م .

ـ السيد المرتضى (أبو القاسم على بن الطاهر أبى أحمد الحسين المتوفى ٤٣٦ هـ)
الأمالى . بتحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم . (ط دار الكتب العربية ١٩٥٤) .

ـ ابن سينا
الشفاء . (الشعر جـ ٩) بتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى . ط القاهرة نشر الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦

- السيوطى (الإمام جلال الدين المتوفى (٩١١ هـ) - الإتقان فى علوم القرآن الطبعـة الثانية - المطبعة الأزهرية ١٩٢٥ .

المزهر فى علوم اللغة وأنواعها - شرح وتعليق وحواشي محمد أحمد جاد المولى وعلى البجاوى ومحمد أبو الفضل - دار إحياء الكتب عيسى البابى -(بدون تاريخ)

- الشريف الرضى (توفى ٤٠٦ هـ) ، تلخيص البيـان فى مجازات القرآن - تحقيق محمد عبد الغنى ط ١ -عيسى الحلبى- القاهرة سنة ١٩٥٥ .

- شوقى ضيف (دكتور) البلاغة تطور وتاريخ - ط دار المعارف ١٩٦٥ ، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - منشورات مكتبة الأندلس - بيروت ١٩٥٦ ، فى النقد الأدبى - ط ٢ - دار المعارف .

- الصولى (أبو بكر محمد بن يحيي) أخبار أبى تمام - شـــرحه وحققه خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام ط لجنة التأليف والترجمة-القاهرة ١٩٢٧م.

- ابن طباطبا العلوى(توفى ٣٢٢ هـ) عيار الشعر. بتحقيق الدكتور طه الحاجرى، والدكتور محمد زغلول سلام ١٩٥٦ .

- طرفة بن العبد - ديوانه . بتحقيق كرم البستانى. ط دار صادر بيروت ١٩٥٢

- الطرماح : ديوان طفيل الغنوى والطرماح بن حكيم . ط لندن ١٩٢٧ .

- طفيل الغنوى : ديوان طفيل الغنوى والطرماح بن حكيم . ط . لنـــدن ١٩٢٧ .

- طه حسين (دكتور) فى الأدب الجاهلى - نشر دار المعارف - ط ١٠ سنة ١٩٦٩ ، من حديث الشعر والنثر - دار المعارف - سنة ١٩٣٦ .

-عامر بن الطفيل : ديوان عبيد الأبرص وعامر بن الطفيل: بتحقيق «لايل»

لندن ١٩٢٣ م .

- عباس محمود العقاد : ابن الرومى حياته من شعره - ط القاهرة ١٩٥٧ + ط ١٩٦٩ . ، ساعات بين الكتب - ط ٣ مكتبة النهضة المصرية مطبعة السعادة ١٩٥٠ . ، الفصول (مجموعة مقالات) مطابع دار الغنـــدور - بيروت ط ٢ ١٩٦٧ . ، اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية) طبـــع ونشر الأنجلو المصرية - ١٩٦٠ م .

- عبد الحميد يونس (دكتور) الأسس الفنية للنقد الأدبى - ط دار المعرفة - القاهرة ١٩٥٨ .

- ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد محمد بن عبد ربه الأندلسى) ، العقد الفريد - شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمـــد أمين ، وأحمد الزين وإبراهيم الأبيارى . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٠ .

- عبد الرحيم بن أحمد العباس (المتوفى سنة ٩٦٣ هـ) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . جـ ٢ . ط السعادة بمصر المكتبة التجارية ١٩٤٧ .

- عبد العزيز الأهوانى (دكتور) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر . نشر الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٢ .

- عبد القادر حسين (دكتور) القرآن والصور البيانية - ط دار نهضة مصر ١٩٧٥ .

- عبد القاهر الجرجانى أسرار البـــلاغة - تعليق أحمد مصطفى المراغى - المكتبة التجارية ١٩٤٨ ، دلائل الاعجاز - تصحيح الشيخ محمد عبـــده تعليق

السيد محمد رشيد رضا ـ مكتبة القاهرة ـ سنه ١٣٣١ هـ، ط ١٣٨٩ هـ

ـ عبد المجيد عابدين (دكتور) الأمثال فى النثر العربى القديم ـ مع مقارنتها بنظائرها فى الآداب السامية الأخرى ـ ط ١ . مكتبة مصر ١٩٥٦ .

ـ عبد المنعم تليمة (دكتور) مقدمة فى نظرية الأدب ـ دار الثقـــافة ـ القاهرة ١٩٧٣

ـ عبيد بن الأبرص ـ ديوان عبيد بن الأبرص . بتحقيق وشرح الدكتور حسين نصار . ط الحلبى سنة ١٩٥٧ + طبعة لندن بتحقيق « لايل » سنة ١٩١٣

ـ أبو عبيد البكرى فصل المقال فى شرح الأمثال ، وهو شرح لكتاب الأمثال لأبى عبيد القاسم بن سلام . تحقيق د . احسان عباس ود . عبد المجيد عابدين دار الامانة بيروت ١٩٧

ـ أبو عبيدة (معمر بن المثنى التيمى ـ توفى ٢١٠ هـ) مجاز القرآن ـ عارضه بأصوله وعلق عليه الدكتور محمد فؤاد سزكين ـ نشر محمد سامى أمين الخانجى بمصر ط ١ سنة ١٩٥٥ م

ـ ابن العربى (أبو بكر محيى الدين محمد بن على بن محمد بن أحمد بن عبدالله الحاتمى الطائى الأندلسى المعروف فى المشرق (بأبى عربى) وفى الأندلس (بابن العربى) ولقب بالشيخ الأكبر (ولد فى ٥٦٠ هـ) ، الفتوحات المكية (جـ ٣) ط بولاق ١٢٩٣ هـ

ـ عز الدين اسماعيل (دكتور) الاسس الجمالية فى النقد العربى (ط ١) دار الفكر ـ القاهرة ١٩٥٥ ، التفسير النفسى للأدب ـ ط دار المعارف ١٩٦٢ ، الشعر العربى المعاصر (ط ٣) دار الفكر ـ ١٩٧٨

- عروة بن الورد : ديوان عروة بن الورد والسموأل . ط دار صادر بيروت سنة ١٩٦٤ م

- علقمة : ديوان علقمة ، وطرفة ، وعنترة بن شداد . دار الفكر . بيروت ١٩٦٨

- على الزبيدى (دكتور): فى الأدب العباسى - ط ١ - دار المعرفة ١٩٥٩

- على عبد الواحد وافى (دكتور) ، فقه اللغة . ط ٥ - نشر لجنة البيان العربى ١٩٦٢ .

عنترة : ديوان علقمة وطرفة وعنترة - دار الفكر - بيروت ١٩٦٨ .

ابن فارس (توفى ٢٩٥ هـ) ، الصاحبى فى فقه اللغة وسنن العرب فى كلامها - مطبعة المؤيد - المكتبة السلفية ١٣٢٨ هـ .

أبو الفرج الأصفهانى : الاغانى - طبعة وزارة الثقافة بإشراف محمد أبى الفضل ابراهيم - نشر الهيئة المصرية العامة التأليف والنشر ١٩٧٠ .

- أبو القاسم الشابى ، الخيال الشعرى عند العرب - الشركة القومية للنشر والتوزيع تونس ١٩٦١ .

- ابن قتيبة (أبو مسلم بن قتيبة ٢١٣ - ٢٧٦ هـ) ، الشعر والشعراء - جزءان - ط الحلبى بتحقيق وشرح أحمد شاكر ١٣٦٩ هـ ، تأويل مشكل القرآن - بشرح وتحقيق السيد أحمد صقر - ط ١ . دار المعارف ١٩٥٤ .

- القزوينى - (جلال الدين أبو عبد الله محمد بن قاضى القضاة سعد الدين أبو عبد الرحمن القزوينى المتوفى ٧٢٩ هـ) ، الإيضاح : فى علوم البلاغة (المعانى

والبيان والبديع) وهو شرح للمؤلف على مختصر تلخيص المفتاح. ط محمد صبيح القاهرة ١٩٥٠ ، ١٩٧١ . ، متن التلخيص ـ شرحه وضبطه الشيخ عبد الرحمن البرقوقى ـ ط ١ ـ مطبعة النيل ـ ١٩٠٤ .

ـ القلقشندى (أحمد بن على بن أحمد عبد الله ٧٥٦ - ٨٢١ هـ) ، صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ـ حـ ٩ المطبعة الأميرية ـ القاهرة ١٩١٦ .

ـ كعب بن زهير ، ديوان كعب بن زهير ، ط بيروت دار الفكر ١٩٦٨ .

ـ لبيد بن ربيعة ، ديوان لبيد بن ربيعة ا. بتحقيق د . إحسان عباس . ط الكويت ١٩٦٢ .

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد توفى ٢٨٥ هـ) ، الكامل ـ شرح الشيخ إبراهيم الدلجونى . ط محمد على صبيح ـ مصر ١٣٤٧ هـ .

ـ محمد بدرى عبد الجليل (دكتور) ، المجاز وأثره فى الدرس اللغوى ـ ط الاسكندرية ١٩٧٥ م

ـ محمد حسين أبو موسى (دكتور)، البلاغة القرآنية فى الزمخشرى وأثرها فى الدراسات البلاغية ـ طبع ونشر دار الفكر العربى (بدون تاريخ)

ـ محمد زغلول سلام (دكتور) ، أثر القرآن فى تطور النقـــد العربى الطبعة الأولى دار المعاوف ١٩٦١

ـ محمد زكى العشماوى (دكتور) قضايا النقد الأدبى والبلاغة . نشر دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، والنسخة معدلة العنوان (قضايا النقد الأدبى المعاصر نشر دار الكاتب العربى ١٩٧٥)

ـ محمد غنيمى هلال (دكتور) النقد الادبى الحديث ط القاهرة ١٩٦٢

- محمد محمد حسين (دكتور) . أساليب الصناعة فى شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين .دار النهضة . بيروت ١٩٧٢

- محمد محمد عنانى . النقد التحليلى الانجلو المصرية ١٩٦٥ .

- محمد مصطفى هدارة (دكتور) ، اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ط دار المعارف ١٩٦٣

مشكلة السرقات فى النقد العربى ـ دراسة تحليلية مقارنة ط ١ الأنجلو المصرية ١٩٥٨

مقالات فى النقد الأدبى ، ط دار القلم ١٩٦٥

- محمد مندور (دكتور) ، فن الشعر ـ المكتبة الثقافية ـ الهيئة العامة ١٩٧٤

فى الميزان الجديد ط ٢ ، نهضة مصر ١٩٤٤

النقد المنهجى عند العرب . ط نهضة مصر (بدون تاريخ) .

- محمد النويهى (دكتور) . الشعر الجاهلى ـ منهج فى دراسته وتقويمه ـ ط الدار القومية ١٩٦٨ .

ثقافة الناقد الأدبى ـ ط ٢ ـ بيروت ١٩٦٩

- محمود زيدان (دكتور) . كنط وفلسفته النظرية ، دار المعارف ١٩٦٨

- أمرؤ القيس : ديوان امرىء القيس بتحقيق محمد أبى الفضل ابراهيم ذخائر العرب ط ٣ . دار المعارف ١٩٦٩ .

- المرزبانى (أبو عبيد الله بن عمران بن موسى المرزبانى ١٨٤ هـ)

الموشح ـ تحقيق على محمد البجاوى ـ نهضة مصر ١٩٦٥

- المرزوقى (أبو على بن محمد بن الحسن المرزوقى توفى ٤٢١ هـ) ؛ شرح ديوان الحماسة ط ١ ـ نشرة أحمد أمين وعبد السلام هارون طبعة لجنة التأليف ١٩٥٢ .

- مصطفى السحرتى . النقد الأدبى من خلال تجاربى ، طلجنة البيان ١٩٦٢

- مصطفى ناصف (دكتور) ، دراسة الأدب العربى، الدار القومية بدون
تاريخ الصورة الأدبية . مكتبة مصر (بدون تاريخ)
مشكلة المعنى فى النقد الحديث ، مطبعة الرسالة ، مكتبة الشباب بالمنيرة بدون تاريخ
نظرية المعنى فى النقد العربى (دراسة تحليلية مقارنة) ط دار القلم ٥ ١٩ .

- ابن المعتز (عبد الله ـ توفى ٢٩٦ ﻫ) . البديع ، شرح وتعليق محمد
عبد المنعم خفاجى ، نشر عيسى الباب الحلبى . مصر ١٩٤٥

- المفضل الضبى (أبو عكرمة عامر بن عمران بن زياد الضبى توفى
٢٥٠ ﻫ) . المفضليات ، بتحقيق أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون (ط٢)
دار المعارف ١٩٦٤

- الميدانى (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن ابراهيم النيسابورى
توفى ٥١٨ ﻫ) مجمع الأمثال : بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد مطبعة
السنة المحمدية ، القاهرة ١٩٥٥

النابغة الجعدى . ديوان النابغة الجعدى، منشورات المكتب الإسلامى .
الطبعة الأولى ، دمشق ١٩٦٤

- النابغة الذبيانى . ديوان النابغة الذبيانى . بتحقيق وشرح كرم البستانى .
دار صادر بيروت ١٩٦٣ ، وطبعة دار المعارف بتحقيق محمد أبى الفضل (بدون)

- نجم الدين بن الأثير . جوهر الكنز ، بتحقيق الدكتور محمد
زغلول سلام منشأة المعارف (بدون تاريخ)

- نجيب البهبيتى (دكتور) . تاريخ الشعر العربى حتى آخر ق ٣ ﻫ نشر

مؤسسة الخانجي . القاهرة ١٩٦١

ـ النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (٦٧٧ ـ ٧٣٢هـ) نهاية الأرب السفر السابع نسخة مصورة عن ط دار الكتب ، المؤسسه المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر (وزارة الثقافة ـ مصر) .

ـ الهذليون . ديوان الهذليين . ط الدار القومية ، ثلاثة أقسام مجلدة ١٩٦٥

ـ أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري المتوفى ٣٩٥هـ)
جمهرة الأمثال ، على هامش مجمع الأمثال للميداني ط القاهرة ١٣١٠ هـ
ديوان المعاني ، ط القدسي ، القاهرة ١٣٥٢ هـ

كتاب الصناعتين (الكتابه والشعر) ط ١ سنة ١٩١٩هـ مطبعة محمود بك الآستانة ونشر ١٣٢٠ على نفقة السادات أحمد ناجي ومحمد أمين الخانجي + ط ٢ اسنة ١٩٧١

ـ يحي بن حمزة العلوي (أمير المؤمنين يحيى بن حمزة بن ابراهيم العلوي التميمي المتوفى سنة ٧٥١ هـ) .

الطراز . المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز جـ ١ طبعة المقتطف ١٩١٤م

ثانيا : المراجع غير العربية

أ - بلغة أجنبية

- Beaty and Matchett. Poetry form statement to meaning (Oxford University New York, 1965).

- Caroline Spargeon. Shakes-pear's Imagery and what it tells us (Cambridge—at the University press 1968).

- Christine Brook Rose. grammar of Metaphor: (Secker and Warburg—London 1970) Reproducted and printed by "Redwood" press limited.

- Clemen (W H.). The development of Shakespear s imagery (London 1953)

- Lewis (C. Day) The poetic Image (London 1958)

- Max Black. Models and Metaphors - Studies in Language and Philosophy— (Cornel University Press, 1963)

- Murry (J.M.) The Problem of Style (Oxford 1967)

- Prescot The Poetic Mind —(Poritain 1968)

  The Poetic of Criticism (Cambridge University 1968.

- Read (Sir Herbert) English Prose Style (G. Bell and Sons) London 1956.

- Richards (I.A) Philosophy of Rhetoric (Oxford University) New-York 1936, 2and Printing 1965

- Practical Criticism (Lonndon 1960)

- Spender (Stephen) The making of a peom (London 1965)

- Wellek & Warren (Austin Warren & Rene Wellek) Theory of literature (London 1955)

ب ـ المترجمة

ـ آدم ميتز . (الحضارة الإسلامية) ترجمة محمد عبد الهـــادى أبو ريدة لجنة التأليف والنشر ١٩٥٧

ـ أبركرومبى « لاسل » . (قواعد النقد الأدبى) ترجمة محمد عوض محمد ، القاهرة ١٩٥٤

ـ أرسطوطاليس : (فى الشعر) : تحقيق مع ترجمة حديثه ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية الدكتور شكرى محمد عيـاد ، نشر دار الـــكاتب العربى ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧

ـ أرشيبالدمكايش : (الشعر والتجربة) ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوس مراجعة توفيق صانع ، ط اليقظة العربية بيروت ١٩٦٣

أرنولد هاوزر : (فلسفة تاريخ الفن) : الألف كتاب رقم ٦٨٥ ، ترجمة عبده جرجس ، مراجعة الدكتور زكى نجيب محمود ، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٨ بمعاونة المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

ـ اليزابيث دور : (الشعر ، كيف نفهمه ونتذوقه) ترجمة محمد ابراهيم الشوش مطبعة الميمنة ، بيروت ١٩٦١

ـ الين تيت : (دراسات فى النقد) ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغى المعارف بيروت ١٩٦١

ـ ايرول جكنز : (الفن والحياة ترجمة أحمد حمدى محمود ، المؤسسة العامه للتأليف ١٩٦٣

- ايرنست فشر : (ضـــرورة الفـــن) ترجمه أسعد حليم ، طبعه النهضه المصريه ١٩٧١

- بارتن بيرى : (آفاق القيمه) ترجمه الدكتور عبد المحسن عاطف سلام سلام ، تقديم الدكتور زكى نجيب محمود ، مراجعه الدكتور محمد على العريان مكتبة النهضة ١٩٦٨ .

- تشارلتن : (فنون الأدب) ترجمة زكى نجيب محـــود لجنة للتأليف والترجمة بالقاهرة (بدون تاريخ) .

- جان برتلمى : (بحث فى علم الجمال) ، ترجمة أنور عبد العزيز . دار نهضة مصر ١٩٧٠ .

- جان ماريو جويو : (مسائل فلسفة الفن المعاصرة) ، ترجمة سامى الدروبى . ط ٢ دمشق ١٩٦٥ .

- جورج سانتيانا : (الإحساس بالجمال) ـ ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ، نشر الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين القاهرة ١٩٦٠

- جون ديوى : (الفن والخبرة) ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة القاهرة ١٩٦٣ .

- ديشدتش : (مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) ترجمة محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٧ .

- روبين جورج كولنجود : (مبادىء الفن) . ترجمة الدكتور أحـــمد محمود ، مراجعة على أدهم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر ـ أبريل ١٩٦٦ .

- روى كاودن : (الأديب وصناعته) ، ترجمة جبرا إبراهيم ، مكتبة ميمنة . بيروت ١٩٦٢ .

- ريتشاردز « أيفور أرمستورنج » : (مبادىء النقد الأدبى) - ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ، مراجعة الدكتور لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة .

(العلم والشعر) - ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ، والدكتورة سهير القلماوى الأنجلو المصرية ، الألف كتاب رقم ٢٥٦

- رينيه وليك وأوستن وارين : (نظرية الأدب) ترجمة محيى الدين صبحى ، طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، مطبعة خالد الطرابيشى بيروت ١٩٧٢

- ستانلى هايمن : (النقد الأدبى ومدارسه الحديثه) ترجمه الدكتور إحسان عباس ، والدكتور محمد يوسف نجم . دار الثقافه / بيروت ١٩٦٠ .

- ستيفن أولمان : (دور الكلمه فى اللغه) ترجمه كمال بشر ط ٢ مكتبه الشباب ١٩٦٩ .

- كروتشيه « بندتو » : (المجمل فى فلسفه الفن) - ترجمه سامى الدروبى ، دار المعارف ١٩٤٧ .

- كوليردج : كولردج سلسلة نوابغ الفكر الغربى - للدكتور محمد مصطفى بدوى .

(عرض كتاب سيرة أدبيه لكولردج) ترجمه الدكتور عبد الحكيم حسان دار المعارف ١٩٧١ .

- هربرت ريد : (معنى الفن) ترجمه سامى خشبه مراجعه الدكتور محمد مصطفى بدوى . نشر دار الكاتب ١٩٦٨ .

فهرس الموضوعات

مقدمة ... ...

الباب الأول : الاستعارة فنا بلاغيا	١٥ - ٢٤١
الفصل الأول : التعريف بها	١٧ - ٢٨
الفصل الثانى : أنواعهــــا	١٩ - ١٠٨
الفصل الثالث : أحكامها	١٠٩ - ١٦٤
الفصل الرابع : علاقتها بفنون بلاغيه أخرى	١٦٥ - ٢٤١
الباب الثانى : الاستعارة وقضايا النقد الأدبى	٢٤٣ - ٣٧٠
الفصل الأول : الاستعارة والصورة الشعرية	٢٤٥ - ٢٧٤
الاستعارة والخيال	٢٧٥ - ٣١٩
قيمه الاستعارة	٣٢٠ - ٣٧٠
الباب الثالث : الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة	٣٧١ - ٤٨٠
تمهيد	٣٧٢ - ٣٧٧
الفصل الأول : عمود الشعر والاستعارة الجاهلية	٣٧٨ - ٤٢٦
الفصل الثانى : مدرسه عبيد الشعر والاستعارة الجاهلية	٤٢٧ - ٤٨٠
الباب الرابع : الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأديب	٤٧٩ - ٤٨٠
الفصل الأول : الاستعارة الجاهلية والبيئة	٤٨١ - ٥٣٦
الفصل الثانى : الاستعارة الجاهلية والشاعر	٥٣٧ - ٥٦٢
الفصل الثالث : الاستعارة فى النثر الجاهلى	٥٦٣ - ٥٨٦

أهم نتائج الدراسة ٥٨٧ - ٦٠٢
فهرس أهم المصادر والمراجع ٦٠٣ - ٦٢٠
فهرس الموضوعات ٦٢١ - ٦٢٢
تصويب الأخطاء ٦٢٢ - ٦٢٣

(تصويب الأخطاء)

وقعت أثناء الطبع بعض الأخطاء وقد آثرنا أن نستدرك أهمها فيما يلي :

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١٣	٣	القدامى المحدثين	القدامى والمحدثين
١٩	٦	على	طى
٤٢	١	اللام	الملائم
٤٦	١٢	فاعتجز	فاعتهر
٦٤	٧	وأنيت	وأتيت
٧٩	١٣	والتصنيع	والتصنع
٨٢	٤	الإضراب	الاضطراب
١٠٠	١٤	تهذم	لهذم
١٠٧	١٠	أنهم يملكوا	أنهم يملكون
١٥١	٥	أسد	أسداً
١٥٣	١٥	أن البدائيه	أن اللغة البدائية
١٦٧-١٦٨/٢١٤	الأرقام	أولها-ثانيها ...	أولاها - ثانيتها...
١٧٨	٦	ومعبّد	ومعبَد
٢٠٢	٨	يجمعها ويضمها	يجمعها ويضمها
٢١٧	٢	من بلاغيين	من بلاغيي

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١٩٥	٨	مناهج البلغاء	منهاج البلغاء
٢٢١	٥	وعامل	وهو عامل
٣٤٨	٣	من الجوانب من وظيفة	من جوانب وظيفة
٣٥٥	٦	ولو	ولولا
٣٦٢	٩	وفق تصور البعض	(زائدة وتحذف)
٣٦٨	٦	تؤكد أن ألمنا	تؤكد ما ألمنا
٣٨٠	١	أحسنت هى ؟	أحسنة هى ؟
٤٢٥	الأخير	الجديد	الجيد
٤٣٢	١٢	يقضى على	يقضى فى
٤٣٦	١٤	تزجى العدو	تزجيهم
٥٢٢	١٦	بقوله : ...	هو مايروق للعين
٥٩٥	٧	يلقى ضوء	يلقى ضوءاً

رقم الايداع ٧٩/٣٩١٩
رقم الدولى ٩٧٧-٢٠١-٧٤٢-٣

Bibliotheca Alexandrina
03665087